REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band. 5. u. 6. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1905.

Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo.

Von **August Schmarsow.**

Von den gewohnten Wegen unsrer italienischen Studienfahrten etwas abseits liegt an der Straße von Terni nach Spoleto, sechs Kilometer jenseits Ferentillo in Val Nerina die alte Abteikirche der Benediktiner S. Pietro, deren Inneres sozusagen von oben bis unten mit Wandmalereien aus verschiedenen Zeiten bedeckt ist. Nur wenige Forscher scheinen sie überhaupt zu kennen, und das Urteil über die ältesten und wertvollsten Bestandteile ist, bis auf eine allzu rücksichtsvolle und deshalb unbeachtet gebliebene Stimme, ein gänzlich verfehltes, das dringend der Berichtigung bedarf. Erst eine zutreffende Zeitbestimmung des ursprünglich das ganze Langhaus und wahrscheinlich auch das übrige erfüllenden Bilderzyklus vermag den Überresten dieses umfassenden Denkmals der Malerei ihre volle Bedeutung für die Geschichte der Kunst und ihren Platz in der Entwicklung zu sichern.

Als im Laufe der sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts(?) die Familie Ancajani, in deren Besitz die Abtei schon lange übergegangen war, das Kirchendach erneuern ließ, um das Innere vor weiterem Verderben zu schützen, kamen oben zwischen den Fenstern unter der Tünche, die sie versteckt hatte, Wandmalereien zum Vorschein. Giovanni Battista de Rossi hat wohl das Verdienst, ihre sorgfältige Freilegung veranlaßt zu haben. Aber bei dem ersten Besuch interessierten ihn mehr die sechs antiken Sarkophage, die hier und da zu christlichen Grabstätten verwertet waren, — der eine zeigt die Eberjagd Meleagers, wenn auch nur zur einen Hälfte leidlich erhalten, der andere, leider zerbrochene, schon jene Genreszenen auf Segelboten spielender Eroten, wie sie auch altchristliche Mosaiken in römischen Basiliken wiederholen, — und die Fragmente von Reliefplatten mittelalterlicher Steinmetzarbeit, die zu einem Altaraufbau gehört zu haben scheinen, den Hildericus Dagileopa, ein Longobardenfürst, gestiftet, und Magister Ursus als sein Werk bezeichnet hat[1]. Einer jener antiken Sarkophage, mit Herkulesarbeiten und Einzelfiguren unter

[1]) Bullettino di archeologia christiana 1875 p. 155 ff.

flachgehaltener Arkadenstellung, enthielt die Gebeine des Gründers der Benediktinerabtei, Herzog Farualdus II. von Spoleto, der nach Angabe der spät darüber gemalten Inschrift (XVII. Jh.) im Jahre 728 als Abt des Klosters S. Pietro gestorben ist. Dieses Datum verleitete de Rossi zu der Angabe, auch die Wandgemälde seien aus dieser Zeit. „Cette abbaye fut construite au huitième siècle par Faroalde, duc de Spoleto, et c'est vers le même temps que les murailles de l'église furent recouvertes de fresques représentant tout le grand cycle biblique, de la Genèse au Nouveau Testament.“[2])

Diese Datierung entstand also durch die Annahme, der Bau der Kirche selbst sei noch der ursprüngliche, der Gründung des 728 hier unweit des Hochaltars bestatteten Farualdus. Aber schon dies ist ein Irrtum, dem sich der heutige Stand der Forschung von vornherein wiedersetzt: nur einzelne Bestandteile mit antiken Gesimsstücken oder antikisierendem Skulpturenschmuck mögen bewahrt oder wiederverwertet sein. »L'église a la forme oblongue des anciennes basiliques; elle se termine par une abside«, heißt es freilich unter de Rossis Einfluß noch in einem folgenden Bericht von Descemet (8 Dec^{br} 1878. Bullet. ed. franç. Paris 1880. p. 60f.). Aber die weitere Beschreibung fügt hinzu: »elle est flanquée de deux petites chapelles« — d. h. zu den Seiten der Chortribuna befinden sich zwei Nebenabsiden, die sich gegen die Kreuzflügel öffnen, so daß die charakteristische Benediktineranlage mit zwei quadratischen Kapellen neben dem Mittelquadrat des Querhauses entsteht. Und ferner: »sur l'angle gauche de l'édifice, vers l'extrémité s'élève un clocher qui ne parait-pas antérieur au XIe siècle«. Ja, zur Bestätigung noch die historische Notiz: »L'abbaye fut d'abord consacrée à l'apôtre Pierre et à saint Grégoire, puis aux saints apôtres Pierre et Paul«.

Wir können diesen Wechsel der Titulatur sofort chronologisch verwerten: das Seitenportal des Langhauses, der ursprüngliche Haupteingang vom Klosterhof her, enthält links und rechts an den Pfosten die Gestalten der Apostelfürsten: links Petrus mit dem Schlüssel, barfuß, rechts Paulus mit dem Schwert, beschuht. Die kleinen, ungeschickt hoch und hülflos angebrachten, vom Steinmetzen aus dem Werkstück herausgemeißelten Figuren sind Zeugen einer, in diesen Gegenden vielleicht etwas zurückgebliebenen, Skulptur des 12. Jahrhunderts, mit denen Beispiele zu Spoleto verglichen werden können. Nun aber befindet sich eine andre Reliefdarstellung des hl. Petrus, allem Anschein nach aus derselben Lombardenwerkstatt, hoch oben am Glockenturm als Schmuckstück zwischen

[2]) Bulletin d'archéologie chrét. ed. française, Paris 1879. p. 136 (IVe. Année, séance 1 dec. 1878).

den Fenstern eingelassen. Und hier sind zu demselben Zweck, rein dekorativer Art, in der bekannten nachlässigen, nicht streng symmetrischen Verteilung zwischen dem Ziegelmauerwerk zwei Arten von Marmorskulpturen verwertet: antike, wie z. B. die Hälfte einer Aschenurne, mit Tür zwischen Säulen unter Guirlandengehänge, deren andere Hälfte im Innern der Kirche eingelassen ist, — und sogenannte »longobardische«, d. h. mit Bandgeschlinge in geometrischer Musterung aus ganz flacher Reliefarbeit, deren Beziehung zu »byzantinischer« Tradition wohl nicht mehr zweifelhaft sein kann, und deren Verbreitung hier in der Sabina bis unmittelbar an die Tätigkeit der Cosmaten herabreicht. Es sind ohne Zweifel Fragmente von Chorschranken, die beim Neubau der Kirche wegfielen, und ganz verwandt ist mit ihnen noch die flache Arbeit der Platten, die den Namen des Magister Ursus tragen; genauer eines Pfostens mit seitlichen Rillen zum Einfügen der dünnen Platten, die dazwischen die Schranken bildeten, und einer solchen Platte, mit dem Namen jenes Longobardenherzogs Hildericus. Dieser Altar scheint (vielleicht als Laienaltar) im vorderen Teil der Kirche seinen Stand gehabt zu haben, wo in der Achse des Seiteneingangs vom Kloster her und der ursprünglich gewiß kleineren Tür an der Frontseite noch heute Stumpfe antiker Säulen aus dem Boden ragen und mit der Aufmauerung dazwischen die Stätte bezeichnen mögen. Die ganze reich geschmückte und vielfach durch brochene Anlage des Glockenturms bezeugt aber eine verhältnismäßig späte Entstehungszeit im entwickelten romanischen Stil.

Für uns jedoch bleibt dieser Bestandteil ebenso weit außer Betracht, wie die später veränderte Chorpartie und die erst im 15. Jahrhundert eingewölbte Vierung, wo nur die Grenzpfeiler der ehemaligen Apsis und ihre lichte Weite von nahezu fünf Metern noch einen Anhalt zur Rekonstruktion des romanischen Baues gewähren. Für die Frage nach dem Alter der frühesten Bilderreihen ist allein das Langhaus entscheidend: es bildet einen einzigen großen Raum, ohne Säulen oder Pfeiler zur Trennung eines Mittelschiffes und seiner Abseiten. Die Länge vom Eingang bis an den Triumphbogen beträgt 27,34 Meter, die Breite von einer Umfassungsmauer zur anderen 7,94, also nahezu 8 Meter. Je sieben Fenster durchbrachen einst die Obermauern in nicht ganz regelmäßigen Abständen. Es ist also eine vereinfachte romanische Klosterkirche, die von Anfang an für den Zyklus von Wandgemälden bestimmt gewesen sein muß, je mehr sie weiterer Gliederung der Wände und der Arkaden in der Mitte entbehrt.

Um so wichtiger ist die Tatsache, daß die Malerei selbst mit bewußter Entschiedenheit die Aufgabe der rhythmischen Gliederung aufnimmt. Sie beginnt oben an der Längswand mit der Herstellung eines

Bogenfrieses und ganz überraschender Ausfüllung der Lunetten, die dadurch entstehen: jedes dieser Bogenfelder ist durch perspektivisch gemaltes Stabwerk, wie etwa das Rohrdach einer Pergola von unten gesehen sich ausnimmt, in einen eigenen luftigen Raum verwandelt, und darin steht oder fliegt irgend ein Vogel, der sich dort oben im eigenen Element ergeht. Diese Luftbewohner sind nicht so anspruchsvoll und ausführlich gemalt, wie die stolzierenden Pfauen in der Renaissance, aber in schlichter Färbung und summarischer Behandlung doch so sicher hingesetzt, daß nur an die Nachahmung eines altererbten Dekorationsmotives gedacht werden kann, für das wir heutzutage allein auf pompejanische Beispiele, wieder allzu herausfordernden Wesens, verweisen können. Dieser Fries in S. Pietro bei Ferentillo will keine perspektivisch-realistischen Bravourstücke auftischen, nicht das Auge des Beschauers vexieren und die Raumphantasie zu unterhaltendem Spiel einladen, sondern nur der rhythmischen Gliederung der Fläche dienen und zugleich der befreienden Wirkung, die der Ausblick in die Luftregion droben über den ernsten Bildern gewähren muß. Dies aber wird mit der ganzen idealen Unbefangenheit altchristlicher Katakombenkunst geleistet, indem sich zu der ersten Bogenreihe noch eine zweite gesellt, diesmal kleiner und abwärts gerichtet, und solcher Lage entsprechend nicht mit Luft, sondern mit Wasser gefüllt, in dem sich delphinartige Fische bewegen. Mag jene obere Reihe den Kenner der altchristlicher Kunst, wie Giovanni Battista de Rossi, an die Deckenmalereien der Katakomben erinnert haben, so daß er das Alter dieses ganzen Zyklus darnach möglichst früh, auf das achte Jahrhundert bestimmte, diese zweite Reihe von schwimmenden, schnellenden, tauchenden Fischen, in denen immer die Bogenlinie lebendige Gestalt gewinnt, belehrt uns vielmehr, daß schon ein bewußter Fortschritt in der Entwicklung der romanischen Kunst zugrunde liegt. Vergleichen wir den gemalten Bogenfries zunächst mit einer romanischen Arkadenreihe über den Säulen im Mittelschiff oder in einer Empore, so schneiden die Platten der Säulenkapitelle jedesmal mit ihrer Horizontallage die Schwingung der Bogenlinie unvermittelt ab. Es bleibt ein scharfer Gegensatz, ein harter Kampf zwischen der Geraden und der Kurve, zwischen wagerechter Lage und freibewegtem Umschwung bestehen. Eben dieser Widerspruch ist hier aufgehoben oder doch vermittelt, indem die Bogenlinie sich durch die Horizontale hindurch nach unten fortsetzt und in kürzerem Umschwung wieder aufsteigend, abermals durch die Horizontale hindurchgeht. Die größeren Bögen oben, die kleineren unter der Wagrechten, ergeben so einen lebendigen Rhythmus, dessen fortlaufende Wellenlinie hier die beiden Elemente, der Luft und des Wassers, miteinander verbindet. Nehmen wir zu diesen ästhetischen Gedanken noch die spielende Herr-

schaft über die perspektivische Untensicht des ganzen Frieses, so kann gar nicht daran gezweifelt werden, daß hier ein Erbteil aus der Spätantike vorliegt, zugleich aber eine eigene Erfindung der romanischen Kunst auf italienischem Boden, die sonst gerade hier weniger Freiheit und Reichtum des eigenen Schaffens aufzuweisen hat als im Norden, in Frankreich oder in Deutschland.

Mit diesem gemalten Bogenfries aber ist die Gliederung der Wand mittels vor- und zurückspringender Teile nur ganz oben eingeleitet, noch nicht beendet. Unter ihm folgt die Fensterreihe und die erste Bilderreihe: acht Darstellungen und sieben Öffnungen. Auf der glatten, von keinem Fenster mehr durchbrochenen Wandfläche, darunter sollten noch zwei Reihen von Bildern Platz finden, und zwar, soweit sich aus den erhaltenen Szenen und aus dem übrigbleibenden Raum erschließen läßt, jede Reihe zu elf oder gar zwölf etwas schmäleren Darstellungen. Diese Verschiebung gegen die obere Reihe der Fensterregion wird künstlerisch wieder ausgeglichen durch perspektivische Mittel. Unter den Fenstern läuft ein Gesims mit Konsolen hin; dies wird zwischen den Bildfeldern von vortretenden Säulen getragen, die in heller Marmorfarbe sich gegen den dunkel gehaltenen Grund, die Schattentiefe, abheben. Ihre Stämme sind teils senkrecht kanneliert, teils mit Spiralwindungen umzogen. Verkröpftes Gebälk über den Kapitellen, in schräger Ansicht gemalt, wie vorgekröpfte Postamente unter den Basen erhöhten diese kräftig gliedernde Wirkung, die nur durch unverständiges Überschmieren von späterer Hand hier und da veruntreut worden ist. Auch hier vermögen wir allein auf ähnliche Erscheinungen in der pompejanischen Wandmalerei zurückzuweisen, wenn auch zweifellos in byzantinischen Kirchen, wie z. B. im Hagios Demetrios zu Thessalonike (vgl. Texier & Pullan, Byzantine Architecture, Taf. XVIII f.) das Fortbestehen der spätantiken Tradition im christlichen Kunstbetrieb bezeugt wird.[3] Es ist wieder ein bezeichnendes Beispiel für die Pflege der Malerei und aller ihrer Kunstmittel, bis in die Dekoration hinein, bei den Klöstern des Benediktinerordens, als deren Mittelpunkt wir Montecassino zu denken gewöhnt sind.

Als Schlußstück in dieser Reihe raumgliedernder Faktoren, die eine wohlüberlegte Disposition des Bilderkreises in sich aufnehmen sollten,

---

3) Auf der anderen Seite empfangen die perspektivischen Bravourstücke im Lichtgaden der Basilika S. Piero a grado bei Pisa durch unser Beispiel in Valnerina willkommene Erklärung. Vor allen Dingen aber leuchtet die Wichtigkeit der umbrischen Wandgemälde mit perspektivischer Scheinarchitektur als Rahmengerüst eines Bilderzyklus ein, wenn man sich an den Versuch von O. Wulff erinnert, solches Verfahren in der Oberkirche zu Assisi aus dem Vorbild von Miniaturen herzuleiten. Repert. XXVII p. 239 ff.

muß endlich die Ausmalung des Triumphbogens hervorgehoben werden. An den Mauerpfeilern begegnen uns die großartigsten Überreste einer architektonisch-plastischen, meist grau in grau gehaltenen Malerei; die ganze Üppigkeit der Formensprache und die Häufung der Motive, wie die Spätantike sie darbot, tritt uns hier entgegen, so daß diese unteren Fragmente mit ganzen und halben Figuren von Heiligen dazwischen (Petrus rechts vom Altar zerstört, Paulus links erhalten) an die Bestrebungen eines Mantegna im späteren 15. Jahrhundert gemahnen. Darüber in der Leibung des Bogens und an der Stirnseite außen erscheinen Bestandteile, die keinen Zweifel über den Zusammenhang der romanischen Kunst mit den damals noch zahlreich erhaltenen Monumenten altchristlicher und vielleicht auch karolingischer Zeit übrig lassen. An der Stirnseite perspektivisch gemalte Säulenarchitektur, deren tragende Glieder schlank wie Kerzen gebildet sind, daß man meinen könnte, es seien die sieben Leuchter der Apokalypse, durch die wir ins Allerheiligste hindurchschauten. Und in der Leibung der große, prächtig gefärbte, perspektivisch behandelte Mäanderfries, den wir auch in den Wandgemälden der Reichenau wiederfinden, wie in der Apsis von S. M. la Libera bei Carinola unweit Sessa, wo die Abhängigkeit von Monte Cassino ebenso klar ist, wie in S. Angelo in Formis.

Nun aber befindet sich oben im Scheitel des Bogens ein Rund in diesem Mäanderfries, wie ein Medaillon, ja eine Fensteröffnung gedacht, und hier erscheint die große Hand des Allmächtigen, wie hineingestreckt aus der Höhe. Und diese Rechte Gottes segnet in griechischer Form. Das ist eine entscheidende Tatsache, die für den byzantinischen Urquell dieser Überlieferung um so größere Beweiskraft erhält, als sie noch einmal an wichtiger Stelle wiederkehrt: auf einem der letzten erhaltenen Bilder der untersten Reihe der anderen Wand, beim Einzug Christi in Jerusalem, wo das Antlitz des Herrn besonders groß und ganz von vorn gegeben ist, wie in voller Majestät.

Darnach war der Maler Descemet, der für de Rossi Durchzeichnungen nach den aufgedeckten Malereien gefertigt hat, auf viel richtigerem Wege als de Rossi selbst, wenn er aussprach: »Le peintre était, je crois, un des nombreux élèves de l'école greco-latine, qui domina en Italie jusqu'au XIVme siècle; son procédé technique le prouve amplement. Il rappelle le faire des maîtres mosaïstes, avec le formalisme hiératique des anciennes oeuvres byzantines. — Les contours de toutes les figures sont marqués par un large trait noir, comme sur les mosaiques antérieures au XIIIe siècle.«

Noch entschlossener lautet das Urteil über das Fresko in der Nebentribuna, vom Hochaltar aus links. Vor einem ausgespannten Teppich

thront überlebensgroß die Madonna mit dem Jesuskind in reich verziertem Kleide auf den Knien. Zu ihrer Rechten steht ein Erzengel mit dem Szepter, zu ihrer Linken eine jungfräuliche Heilige mit Zweig (Descemet hält auch sie für einen Engel) und zu ihren Füßen kniet, unter dem Schutz dieser Patronin, in kleinem Maßstab die Figur des Stifters der Kapelle, ein Abt des Klosters mit der Mitra auf dem Haupt und einem roten Pluviale um die Schultern, in dem kreisrunde Medaillons mit dem einköpfigen Adler in streng heraldischer Zeichnung eingewebt sind. »Cette fresque par le style et l'exécution semble remonter au XIIe siècle; elle est antérieure à l'école de Giotto.«

Damit sind wir an dem entscheidenden Punkt für die eigentlich kunsthistorische Einordnung. Diese Malerei der Madonnenkapelle ist die späteste Zutat, die aus der ersten Periode der Ausmalung erhalten ist. (Einige aufgereihte Heiligengestalten an der inneren Stirnwand des Triumphbogens im Chore sitzen zu hoch und sind so eingestaubt, daß man sie kaum genügend erkennen kann; doch sind auch sie romanisch, mit Namensinschriften in senkrechter Reihung der Buchstaben neben sich.) Und diese thronende Madonna mit dem Abbas mitratus zu ihren Füßen ist sicher aus dem 12., vielleicht gar aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Sie ist nicht allein früher als die Schule Giottos, sondern auch früher als Duccio und Cimabue, früher als Jacopo Torriti[4]) und seine Genossen in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi. Nicht die Beziehung zur altchristlichen Kunst, die Giovanni Battista de Rossi und seine archäologischen Mitarbeiter suchten, sondern die Beziehung zu der besser bekannten späteren Kunstperiode, zur Vorgeschichte Giottos ist das bedeutsame Moment, auf das es hier ankommt. Die Wandgemälde im Langhaus der Abteikirche von S. Pietro bei Ferentillo sind Werke des reinsten romanischen Stiles auf italienischem Boden. Sie zeigen uns jenen umfassenden Bilderzyklus von der Schöpfung der Welt bis zur Passion Christi in einer früheren Redaktion als jene unter sich so ungleichartigen Malereien in S. Francesco. Hier in der Benediktinerabtei bei Ferentillo war der Madonna nicht die Chorapsis, sondern die Nebenapsis zur Linken des Hochaltars geweiht, aus persönlicher Verehrung eines Abtes, noch ehe der überschwängliche Madonnenkultus die vornehmste Stelle für sie und ihren Lebenslauf in Anspruch nahm. Gerade deswegen besitzen diese Überreste im Langhaus von S. Pietro in Valnerina eine so außer-

---

[4]) Der Ort Torrita, nach dem sich dieser römische Künstler wohl benennt, liegt nicht, wie M. G. Zimmermann (Giotto, I 269,1) meint, in Toscana, unweit Montepulciano, sondern im Patrimonium Petri, am Tiber, unweit Poggio Mirteto, d. h. in der Gegend der Cosmaten um Civita Castellana und Fara Sabina.

ordentliche, fast einzigartige Wichtigkeit für die Geschichte der romanischen Malerei in Italien.

Hoch oben in der Fensterregion beginnt an der Längswand, links vom Laieneingang, die Schöpfungsgeschichte. Schon dies erste Bild (2,60 m br.) ist ein Unikum ganz eigener Art. Zwei schwebende Engel mit großem Schriftblatt zwischen sich geben unten vorn das Programm: Ī PRINCIPIO |CELV̄ ET TERRA(E) FECIS|SE FIGV|RAM. Hinter dem Schriftblatt in der Mitte erheben sich zwei rote Stützen, die einen nach unten gewölbten, ebenso roten Halbkreisbogen tragen. Hier erscheint die Gestalt des bartlosen Schöpfers, in weißem Gewand, eine Schriftrolle in der Linken, also der Logos. Er erhebt die Rechte weisend nach links und blickt abwärts in die Tiefe. Innerhalb der Sphäre erscheinen die Sterne und zwei größere Himmelskörper, die wir wohl als Sonne und Mond ansprechen dürfen. Außerhalb des roten Bogens aber schwebt in dem Blau des Äthers rechts ein grau in grau gemalter Ball, mit dem wir allein auskommen müssen, da das entsprechende Objekt links zerstört ist, gerade dasjenige, auf das sich die befehlende Handbewegung des Weltordners richtet. Die Kreisform rechts zeigt uns das Innere einer Halbkugel. Aus dem Zentrum der Kalotte gehen strahlenförmige helle Streifen bis an die Peripherie und zwischen ihnen erscheint in der Mitte die ebenfalls licht gemalte Gestalt eines Jünglings mit erhobenen Armen, im Laufschritt nach rechts hinaus. Das soll, dem Wortlaut der Inschrift entsprechend, offenbar das Himmelsgewölbe sein, mit seinem Träger darinnen, während wir leider nicht mehr zu sehen bekommen, wie der Künstler die Gestalt der Erde, terrae figuram, wiedergegeben hat. Jede andere Erklärung, wie etwa die Scheidung von Licht und Finsternis, die Erschaffung der Himmelskörper usw. würde ja nicht mit dem Text des Programms, das die Engel zeigen, in Einklang stehen; sonst könnte man meinen, der Uranos sei schon durch die Sphäre mit Sternen, Sonne und Mond, aus der die Gestalt des Schöpfers hervorkommt, hinreichend bezeichnet. Die Figur des Logos mit ovalem Antlitz und schlichter Gewandung ist noch sehr klassisch resp. altchristlich, die schwebenden Engel mit flatternden Zipfeln bezeugen jedoch den entwickelten romanischen Stil so bestimmt, wie bei Niccolò Pisano an der Kanzel zu Pisa trotz aller Nachahmung der Antike ganz ähnliche Faltenmotive.

Das zweite Bild, zwischen dem ersten Fensterpaar, gibt die Schöpfung des Menschen, die G. B. de Rossi (Bull. IV. 1879 pl. XII.) publiziert hat. Der ebenso bartlose Schöpfer mit Schriftrolle in der Linken sitzt auf einer grün, rot, weiß geränderten Sphäre, deren Inneres wieder blau ist wie der Grund der Bildfläche. Er erhebt die Hand gebietend, und von seinen Lippen geht ein Strahl zum Munde des rechts auf einem

Erdhügel gelagerten Menschen, neben dem HADAM geschrieben steht. Unterhalb dieser Gestalt liegen vier gewundene Muscheln, die nur die Paradiesesströme bedeuten können. Hinter dem Erdklos und hinter dem Schöpfer erhebt sich je ein kleiner Baum, in der Mitte zwischen den beiden Hälften des Bildes wächst ein größerer mit braunem Stamm und gelben Früchten zwischen den grünen Blättern, offenbar der verhängnisvolle Baum, der hier schon zwischen beiden Parteien die Wage hält, ja als Dominante das Gleichgewicht der beiden Bildhälften beherrscht. Ganz ähnlich ist die Komposition mit der Erschaffung Evas, unter der wir lesen: † SIC PRIMOGENITI COSTA HEVA . . . Aus der Seite des schlummernd zurückgesunkenen Mannes geht die Büste des Weibes hervor, mit erhobenen Händen der Gebärde des Schöpfers entsprechend. Da die Bildfläche etwas größer war, ist nur der Baum zur rechten breiter ausgeführt.

Noch breiter ist der Zwischenraum bis zum folgenden Fenster, der einen ebenso seltenen wie charakteristischen Vorgang schildert: Die Namengebung aller Tiere durch den Menschen. Adam steht nackt auf einem Felsblock, der aus dem grünen Grunde hervorragt, wo einzelne rote und weiße Blumen aufgereiht sind. Links kriecht die Schlange heran, gucken die Köpfe von Pferd, Rind, Hirsch usw. herein, während das Schwein, das soeben aufgerufen wird, wie aufrecht hängend unter der Hand des Gebieters seine Stimme erschallen läßt.[5] Rechts der Widder, die Ziege, das Dromedar, der Adler — rot, und fast einem Greifen ähnlicher, aber doch ein Vogel, wie Gans, Reiher oder Kranich, die wir unter den großen unterscheiden, während unter den kleinen von links wohl die Schnepfe heranschießt.

Das fünfte Bild ist gänzlich zerstört, muß aber den Sündenfall dargestellt haben; denn das folgende zeigt die Ertappung der Flüchtlinge im Gebüsch. Gott schreitet gewaltig von links herein und streckt die Hand gegen Adam und Eva aus, die zur Linken unter dem Baum im Grünen kauern. Das siebente Bild gibt die Vertreibung aus dem Paradiese sehr merkwürdig: die hohe Umfassungsmauer, über der hinten noch andere Bauten hervorragen, erfüllt die Fläche und öffnet in der Mitte ein rotumrandetes Tor mit flachem Halbkreisbogen, in der Größe der wirklichen Fenster der Kirche. In diesem Rahmen sehen wir die Ausstoßung: eng gedrängt die drei Gestalten. Ernst und ältlich der Engel, Adam stark bewegt im Schreiten, mit schmerzlichem Ausdruck in den Zügen, Eva voll und üppig, in blonder, fast junonischer Schönheit, sich anschmiegend (nur

5) Vgl. die Rolle des Schweines in dem Monatszyklus, besonders in den Portalskulpturen der Comasken in Oberitalien und longobardischen Besitzungen sonst.

die Büste ist erhalten, aber besonders wertvoll für den Stilcharakter). Das letzte ganz zerstörte Feld muß die Arbeit der ersten Familie enthalten haben; denn die zweite Reihe an derselben Wand setzt links mit dem Opfer des Brüderpaares Kain und Abel ein. Nur der Altarstein in der Mitte mit der Flamme darauf und die vorderen Beine der links und rechts knienden Jünglinge sind erhalten.

Außerordentlich lebhaft, wie ein Ausbruch des eigenen Temparamentes einer wilderen Generation, ist die Darstellung des Brudermordes, die zu den beiden notwendigen Personen noch einen entsetzten Zuschauer fügt. Im Lauf von links her holt Kain mit dem Stecken aus; Abel ist schon zu Boden gestürzt und hält kniend die Hand vor die Augen. Auf den Stab gestützt steht der Dritte dabei, doch wohl ein Hirt, nicht Adam selber, die Hand erhebend, aber nicht eingreifend, wie vom Schreck gebannt. Künstlerisch betrachtet, ist dieser Lückenbüßer und Eindringling sehr wichtig, als ruhiger Widerhalt gegen die stürmische Bewegung und als Abschluß der Gruppe in ihrem festbegrenzten Rahmen. — Auch diese roten Randstreifen sind perspektivisch behandelt, die Öffnung in der Wandfläche zu betonen.

Daneben überrascht es, in der folgenden Metope nur eine einzige mächtig große Gestalt zu sehen, die in weitem nachflatterndem Gewande nach rechts ausschreitet und nach oben schaut. Es ist Noah, zu dem Jehova redet. Er erhält, wie das folgende lehrt, den Befehl zum Bau der Arche.

Hier sitzt (XII) Noah links auf hohem Thron und leitet mit seinen Angaben die Arbeiter, die Bretter zu behauen und die Pfosten zusammen zufügen. Die Komposition verläuft wieder mehrfigurig der Grundlinieparallel.

Den Einblick in das Innere der Arche, wie in ein Gemach mit Dachrand oben gewährt das XIII. Feld. Drinnen sitzt Noah mit seiner Familie ganz von vorn gesehen am Tisch, wie es scheint, die Botschaft der Taube empfangend.

Auf dem folgenden sehen wir Abraham vor den drei Engeln knien, die ihm die langersehnte Verheißung bringen. Das XV. enthält die Opferung Isaaks, wo wenigstens der Patriarch in seiner lebhaften, weit ausholenden Bewegung noch deutlich erkennbar ist. Das nächste ist soweit zerstört, daß nur aus der Anordnung der in Resten erscheinenden Figuren geschlossen werden kann, was es enthielt: wahrscheinlich Eleazar mit Rebekka am Brunnen. Denn das XVII. gibt die Täuschung des alten Isaak, der auf seinem Lager liegt, durch Jakob und Rebekka. Außerhalb des Gemaches, das mit Marmorfries am Pfosten geschmückt ist, kommt Esau der Jäger zum Vorschein. Der Rest bis zum Ende der Wand, wo noch für zwei bis drei Darstellungen Platz wäre, ist völlig abgefallen.

In der dritten Reihe darunter hat sich nur das eine Bild erhalten, das den dritten Platz, unter Noah, innehat. Hier erkennen wir Joseph in Ägypten mit seinen Brüdern, und zwar die Szene, wie Benjamin, mit seinem Sack über dem geschulterten Stecken, beschuldigt wird, den Becher gestohlen zu haben. Rechts sitzt Joseph auf dem Thron von Zeugen umgeben, deren einer den Verdacht ausspricht und auf den Jüngsten deutet, der allein von den Brüdern und auch nur als Halbfigur erhalten ist.[6])

Auf der andern Langseite, linker Hand vom Hochaltar aus, setzt nicht, wie die bisherigen Berichterstatter angeben, sogleich das Neue Testament ein, sondern zuoberst zwischen den Fenstern begann jedenfalls die Geschichte der Könige. Das zweite Bild ist einigermaßen erhalten und die Unterschrift hilft es zu bestimmen: SAMVHEL PPHA DAT. . . lesen wir; es kann sich also nur um die Erwählung Sauls oder Davids zum Könige handeln. Auf dem vierten Bilde erkennen wir noch zwei Engel nach rechts schreitend.

Erst in der zweiten Reihe darunter, d. h. an vierter oder fünfter Stelle dieses Streifens begegnet wieder ein erhaltenes Stück: die Verkündigung an die Hirten. Es folgt die Reise oder das Zusammentreffen der Könige aus Morgenland, und daneben die Anbetung der »Magier«, — wie es scheint durch Herstellungsversuche entstellt, doch in üblicher Komposition wenigstens die Gruppe rechts, Maria mit dem Kinde, noch zuverlässig.

Höchst charakteristisch und für die entwickelte romanische Kunstweise dieser Malereien entscheidend, besonders da, wo es sich um freiere Erweiterung des althergebrachten und geheiligten Bilderkreises handelt, ist die Rückkehr der Könige in ihre Reiche. Wir sehen drei Tore, das mittlere ganz von vorn, die seitlichen schräg gestellt. Links kommt der Reiter von innen heraus, in der Mitte reitet er dem Tore parallel ruhig nach rechts; der letzte wird auf lebhaft sich bäumendem Rosse von hinten gesehen, wie er durch das Tor nach links hineinsprengt. Das ist zweifellos eine germanische Abwandlung im Geschmack des ritterlichen Lebens der Machthaber im Lande. An das 8. bis 10. Jahrhundert kann bei der exemplarischen Wahrheit dieser Schilderung, — drei Momentaufnahmen in ganz bewußter Eroberung der Wirklichkeit, nicht gedacht werden. Den Wurzeln dieses Strebens begegnen wir ja schon in der karolingischen Kunst, wie im Codex aureus von St. Gallen; aber wie weit ist es von jenen Anfängen bis zu dieser überraschenden, wenn auch mehr leidenschaftlich outrierten als völlig durchgearbeiteten

---

[6]) Hier am Ende des Schiffes steht auf einem Altar die Kopie des Gemäldes von Giov. lo Spagna, das sich in Berlin befindet und lange als Rafael galt, auch eine Stiftung der Ancajani.

Leistung. Wir müssen schon an die Reitergestalten in den Handschriften der Apokalypse erinnern, um das erforderliche Vergleichsmaterial zu gewinnen, das hier in Betracht kommt.

Von starker Heftigkeit, wenigstens in Einzelfiguren, scheint auch der Kindermord gewesen, dessen Gesamtkomposition mir nicht zu erfassen gelang.

Über der Eingangstür ist aber ein breiteres Bildfeld der Taufe Christi eingeräumt. Johannes schreitet weit ausholend von links heran, die Engel beugen sich zur Rechten. Die Mitte ist verloschen.

Das letzte erkennbare Stück dieses Streifens war das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein auf der Hochzeit zu Kana. Die Machtgebärde, nicht das Festmahl, ist hier die Hauptsache gewesen.

In der dritten Reihe dieser Wand sind nur die letzten vier Darstellungen erhalten, da die andern Teile durch Fresken des 15. Jahrhunderts bedeckt oder andern Veränderungen preisgegeben wurden. Nur neben dem Triumphbogen in einer Pfeilernische ist noch ein Brustbild des Erlösers hervorzuheben.

Unter der Anbetung der Könige befindet sich der Einzug in Jerusalem, von dessen Christus schon die Rede war. Er ist ausschließliche Hauptperson der Szene, ganz von vorn gesehen, während der Arm sich seitwärts ausstreckt, — also wieder in byzantinischer Weise. Nur drei Jünger folgen links dem Esel, auf dem der Herr reitet, während rechts sich das Stadttor öffnet, aus dem wenige Gestalten in kleinerem Maßstab mit lebhafter Gestikulation hervordrängen. Dies Mißverhältnis zum Übrigen verrät, daß die Vorlage oder ihr byzantinisches Original stärker perspektivisch in die Tiefe entwickelt war, durch Aufreihung aller Bestandteile im selben Vordergrund jedoch verschoben und sinnlos entstellt ward.

Daneben ist das Abendmahl als stille Feier gehalten: »celebrat convivium Paschae cum discipulis suis« steht darunter, aber auf dem gedeckten Tische liegt ein großer Fisch. In der offenen Pilasterhalle mit rotem Dach und einer Giebelfront rechts sitzt Christus ganz zur Linken mit Johannes an seiner Brust. Das stark ausladende Profil des Meisters, wie die ausdrucksvollen, mit großen Augen dreinschauenden Köpfe der Jünger verraten die griechische Schulung ganz deutlich. Wie weit Judas als Verräter kenntlich gemacht oder gar zu Jesus in Beziehung gebracht war, ist nicht mehr zu ersehen. Die ganze Partie unterhalb der Tischfläche ist verdorben.

Bis an die Eingangstür vom Kloster her reicht dann die Szene der Fußwaschung, die gleich dem Abendmahl an die reichen Kompositionen in Duccios Altarwerk erinnert: Petrus und Christus rechts, die Gruppe der übrigen Jünger links, also absichtlich im Gegensatz zu dem ruhigen Mahl wieder als fortschreitende Handlung gegliedert.

Jenseits der Tür ist nur noch das letzte Stück der Wand mit der Kreuztragung erkennbar, als deren Besonderheit sich nur, da die Köpfe verloschen sind, die auffallende Tatsache feststellen läßt, daß Christus in einer Reihe mit den beiden Schächern dahinschreitet. So kann kein Zweifel bleiben: die Fortsetzung der Bilderreihe mußte rechts anschließen auf der Schmalwand der Kirche, und der Platz über der Eingangstür mochte für die Kreuzigung bestimmt sein. Sicheres läßt sich jedoch darüber ebensowenig aussagen, wie über die andere Frage, die sich aufdrängt, ob etwa die oberen Teile dieser Eingangswand dem Jüngsten Gericht und der Glorie der Wiederkunft gewidmet waren. Die ganze Schlußmauer wurde, wie die jetzige Größe der Tür, die Portaleinfassung außen und deren Lünettenfresko darüber, sowie die Steinskulptur des mächtigen Rundfensters bezeugen, um 1500 erneuert und verstärkt, wobei nicht allein die Bemalung der Innenseite bedeckt, sondern auch ein Streifen der anstoßenden Bilder auf den Längswänden geopfert ward. An der Innenseite, wo wir die weiteren Szenen des Ganges nach Golgatha erwarteten, befindet sich ein Wandgemälde der Madonna mit Heiligen von einem peruginesken, dem Spagna verwandten Meister mit der Jahreszahl 1513. Über der Eingangstür außen war eine Steinplatte mit dem Wappen der Ancajani angebracht, die ausgebrochen ist, doch im Hofe aufbewahrt wird Sie beweist, daß dieses Herstellungswerk mit ähnlichen Arbeiten im Chor der Kirche zusammenhängt, wo eine ganz verwandte Steinmetzenhand auf einer skulpierten Seitentür das Datum 1499 eingegraben hat.

Beide Bestandteile, an der Front und im Chorhaupt gehören zusammen, bezeichnen jedoch nur den Abschluß einer längeren Fürsorge derselben Familie. Das Wappen der Ancajani ist gemalt auch zu den Seiten der Chortribuna zu erkennen und bezieht sich auf die Stiftung des Freskenschmuckes im Allerheiligsten. Ganz oben in den Zwickeln der Apsisöffnung erscheinen die Figuren der Annunziata und des Engels Gabriel. In dem Halbkuppelgewölbe ist ein kolossaler Christus stehend, von schwebenden Engeln umgeben, dargestellt. An der halbzylindrischen Wand darunter ist eine Madonna in trono zwischen zwei Engeln angebracht, daneben rechts Petrus, links Paulus und je zwei andere Apostel in schmalen Einzelkompartimenten. Die noch lesbaren Teile der gemalten Inschrift lauten:

. . . . . . de Nobilibus de fabriano MCCCC liiij. Es ist ein etwas zurückgebliebener Vertreter der Schule von Fabriano, den wir ohne die sichere Datierung auf 1454 etliche Zeit früher angesetzt haben würden.7) In der untersten Reihe thront S. Benedictus umgeben von S. Placidus und

---

7) Ricci, Memorie delle arti . . . della Marca, Macerata 1834, kennt nur einen Maler Durante de Nobili da Caldarola aus dem 16. Jahrhundert. 1568. II, 155, 162.

S. Maurus (?), weiterhin je drei andere Benediktinerheilige, wie Abbas Martialis, Eleuterius, Lazzarus, Ysaccus und zwei andere zu den Seiten, Werke einer spätern Hand, die wir schon dem 16. Jahrhundert zurechnen müssen.

Dagegen stoßen wir an den Pfeilern des Chores neben dem Hochaltar auf eine andere umbrische Schule des Quattrocento, die von Fuligno. Der Art sind schon die Einzelgestalten des »Benedictus de Nursia, des Petrus und Paulus, S. Lazarus Abbas, Sta. Scolastica«. Ganz besonders aber ein Fresko mit der Beweinung des Gekreuzigten im Sakristeiraum, dessen Magdalena dem Niccolò da Fuligno ganz nahe kommt.

Die kleine Nebenapside rechts vom Hochaltar, in der Nachbarschaft des Turmes, führt uns hingegen mit der Jahreszahl 1455 wohl zu dem Meister de' Nobili da Fabriano zurück. An die Art des Gentile da Fabriano und des Ottaviano Nelli von Gubbio erinnert die Madonna in trono mit S. Petrus und S. Johannes, unter der zu lesen steht »hoc opus fecit fieri frater laoren . . . .«, ganz besonders aber der schwebende Engel in der Concha mit dem langen Schriftband voll gedrängter spätgotischer Buchstaben, mit weiten wie ausgezaddelten Gewändern und dem rein ornamentalen Schwung in der Haltung des Körpers.

Doch diese späten Zutaten erwähnen wir nur nebenbei, um über den Ersatz der ursprünglichen Malereien durch andere Rechenschaft zu geben, und kehren so schnell wie möglich zu den mittelalterlichen Wandgemälden im Langhaus zurück.

Es muß vor allen Dingen vermieden werden, die Zeitbestimmung des großen Bilderzyklus ausschließlich auf die wenigen hergebrachten Darstellungen der Schöpfungsgeschichte zu gründen, wie dies den christlichen Archäologen nahe liegt, die sich bis dahin mit diesem Denkmal der italienischen Malerei allein beschäftigt haben. Auch Descemets Ansatz »depuis le IXme siècle, — peut-être!« — den M. G. Zimmermann (Giotto I,50 u. 272), ohne, wie ich gern annehme, das Werk selber gesehen zu haben, wiederholt, ist um drei Jahrhunderte zu früh gegriffen. Diese stets wiederkehrenden Szenen der Vorgeschichte des Erlösungswerkes werden eben beibehalten, nach den überlieferten Vorlagen kopiert, nur je nach dem Format der verfügbaren Bildflächen leise verschoben. Am Anfang pflegt außerdem jede neue Redaktion befangen zu bleiben und respektvoll den geheiligten Kanon zu bewahren. Im Verlauf aber erwächst dann die Freiheit, und das Eigene drängt sich kühn zwischen die feststehenden Kompositionen, wie z. B. der Brudermord, Noah, die Rückkehr der Könige und ähnliches beweisen.[8]) Je lebendiger die Szenen sich unter der Hand

---

[8]) Soeben sehe ich, daß auch Guardabassi, Indice Guida dei Monumenti . . . . dell' Umbria, Perugia 1872, p. 72 diese Wandmalereien ins 12. Jahrhundert datiert, deren

des romanischen Malers gestalten, desto entschiedener tritt die Absicht auf rhythmische Bewegung von links nach rechts, dem Vorüberschreiten des Betrachters oder dem Dahingleiten des ablesenden Blickes entsprechend hervor. Und eben durch diesen kontinuierlichen Fortschritt der Bilderreihen unterscheidet sich der Zyklus der Benediktinerabtei S. Pietro in in Valnerina von dem späteren in der Oberkirche von Assisi, wo der Strophenbau der großen gotischen Gewölbejoche den Verlauf unterbricht und Gruppen enger zusammenzufassen zwingt, so daß immer ein Paar von Szenen, links und rechts vom Fenster, auch als Gegenstücke wirken können (wie in den rechteckigen Feldern unten) oder gar wirken müssen (wie in den dreieckigen Bogenfeldern oben). Nehmen wir dazu noch Duccios großes Altarwerk, — wo die horizontale Reihung auf der Mitteltafel die vertikale, und zwar von unten nach oben aufsteigende, an den Eckpfosten[9]) miteinander kontrastieren, — so ergibt sich die Aufgabe, einmal zusammenhängend zu untersuchen, wie weit die rhythmische Gliederung der Bilderzyklen auch einen Wandel in der Komposition hervorgebracht hat, die mit den Bedingungen und Absichten der raumschaffenden Architektur Hand in Hand gehen mußte, wo immer eine Einheit im Sinne des herrschenden Stiles erreicht ward. Auch die Zurückführung der Fresken und Tafelbilder auf Vorlagen der Buchmalerei kann nur befriedigen, wenn sie diese Gesichtspunkte berücksichtigt, womöglich auch im höchsten Eifer gegenwärtig hält. Auch Wandgemälde müssen ja durch Entwürfe in kleinem Maßstab vorbereitet sein, so daß aus Residuen dieses kleineren Formates allein in großen Bildern nicht schon auf ihren Ursprung aus Miniaturen geschlossen werden darf. Die umbrische Tradition der Kirchenmalerei steht angesichts dieses Denkmals im Tal der Nera ganz anders da, als mit dem Miniaturisten Oderisi allein gesehen (wie Rep. XXVII, 248).

Die vollständige Publikation der Wandgemälde in S. Pietro bei Ferentillo ist eine Ehrenpflicht der italienischen Forscher. Erst sie wird der vergleichenden Untersuchung aller Einzelheiten ermöglichen, dies einzigartige Denkmal echt romanischer Malerei auf italienischem Boden vollauf zu würdigen und chronologisch genauer einzuordnen, als es hier, ganz ohne Vergleichsmaterial am Orte, versucht werden konnte. Mir genügt es, die monumentale Gesamtdisposition des Zyklus, um die sich niemand bekümmert hat, in ihr Recht wieder eingesetzt zu haben.

Bedeutung jedoch unterschätzt: »sembraci che questi dipinti emanino dalla scuola degli alluminatori umbri fondata dai monaci che vennero d'Oriente.« Venturi erwähnt das Werk in seiner Storia dell' Arte italiana II und III garnicht.

9) Dies zur Rekonstruktion der getrennten Bilderreihen! Auch Nr. 61 gehört dazu.

Il memoriale di Baccio Bandinelli

di Arduino Colasanti.

Solevano gli antichi, per uso quasi costante, tenere un libro nel quale registravano con esattezza minuta le loro entrate e spese, i loro contratti e affari, i fatti di famiglia più degni di memoria, gli onorevoli uffici ottenuti e i più notevoli avvenimenti della città. Fra i più importanti di questi libri di ricordanze si deve senza dubbio annoverare quello in cui dal 1233 al 1261 vengono dichiarate le entrate, le spese e le memorie di madonna Moscada, vedova di Spinello e tutrice de' suoi figliuoli Spinello, Aldobrando, Matasala e Ugolinella.[1]) Qui ancora la parte più importante del libro è costituita dai ricordi della finanza domestica e dalla esatta registrazione dei debiti e dei crediti, così che da quelle pagine scaturisce la chiara visione dei bisogni, delle abitudini, dei criteri economici di una famiglia toscana nella seconda metà del dugento.

Ma non mancano documenti, della stessa natura e allo stesso modo antichi, in cui, vicino alle note della spesa e dell' entrata, appariscono notizie di avvenimenti familiari e cittadini, veri accenni alla cronaca e, quello che a noi più importa, all' autobiografia. Ci basti a questo proposito di citare i ricordi di Guido di Filippo di Ghidone dell' Antella, che vanno fino all' anno 1298, e le memorie di ser Cristofano di Galgano Guidini da Siena.[2]) I primi conservano ancora una forma embrionale e schematica e, in brevi capoversi, vi si notano fatti della vita dell'autore, riassunti di carte di negozi, nude e semplici notizie dei matrimoni delle sorelle e delle morti dei parenti, i nomi delle serve, delle balie e delle schiave, locazioni di botteghe e di poderi. Nelle memorie di Cristofano Guidini, comprendenti un ragguardevole periodo della seconda metà del secolo decimoquarto, la intenzione autobiografica assume in vece carattere e forma di vera narrazione, che risale alle origini della famiglia dell' autore, si trattiene sulla giovinezza di lui e sulle relazioni che egli ebbe con S. Caterina, di cui viene financo riportata

---

[1]) N. Tommaseo-G. Milanesi, Ricordi di una famiglia senese del secolo decimoterzo, in Archivio storico italiano, Appendice, v. V, serie I.

[2]) F. Polidori, Ricordi di cose familiari scritti da varie persone, in Arch. stor. it., ser. I, v. IV, p. 3 e segg.

una lettera, dà conto particolareggiato di quanto si riferisce ai figli e alla famiglia di messer Cristofano.

Più tardi, vicino alle memorie di Bartolomeo di Michele vinattiere, che si iniziano nel 1405 e giungono fino al 1438,[3] vicino alle ricordanze di Luca di Matteo di messer Luca Firidolfi da Panzano,[4] a quelle di Tribaldo de' Rossi, comprendenti un periodo di quindici anni, dal 1484 al 1499,[5] e alle altre di un anonimo mercante pisano,[6] le quali tutte si riferiscono più specialmente a partite di amministrazione domestica, troviamo il libro in cui Giovanni Ruccellai, da sè o per mano di altri, lasciò scritti i ricordi della sua vita, della sua famiglia, dei suoi amici, registrò avvenimenti pubblici dei quali fu testimone, descrisse Roma durante il giubileo del 1450, prese nota di quanto trovava di più memorabile nei libri che leggeva, palesò i pensieri e gli affetti propri con semplicità, espose il frutto della sua lunga esperienza in savie osservazioni.[7]

Cosí a poco a poco si veniva determinando una vera e propria forma autobiografica, nella cui formazione gli elementi popolari non hanno meno importanza di quelli letterari, perchè si vedono muovere da punti diversi e poi confluire quelle correnti che risalgono da un lato alla famosa lettera del Petrarca ad Posteros, dall' altro a questi umili scrittori di commentari domestici, di diari, di ricordi e di cronachette familiari.[8]

Fra gli autori di tali ricordanze, vicino a mercanti di ogni condizione, figurano spesso artisti, per i quali ogni notizia di viaggi, di relazioni, di acquisti e di contratti può avere capitale importanza, quando serva a lumeggiare meglio la loro attività, la cronologia delle opere e, sovente, anche la ragione di alcuni speciali atteggiamenti dell' arte loro, che altrimenti riuscirebbero inesplicabili. Sono note, in fatti, le memorie di Oderigo di Andrea di Credi, orafo fiorentino, che vanno dal 1405 al 1425,[9] non meno dei ricordi di Neri di Bicci conservati nella Galleria

3) Muratori, Rerum italicarum scriptores, v. XIX.

4) Carnesecchi, Un fiorentino del secolo decimoquinto e le sue ricordanze domestiche, in Arch. stor. it., s. V, v. IV, p. 145 e segg.

5) P. Ildefonso di S. Luigi, in Delizie degli eruditi toscani, v. XXIII.

6) E. Piccolomini, Cronachetta pisana, Pisa 1877, per nozze Teza.

7) G. Temple Leader, in Arch. stor. it. s. III, v. XV; G. Marcotti, Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo decimoquinto, Firenze, Barbera, 1881. Per nozze Nardi-Arnaldi.

8) Cfr. a questo proposito: Vita di Benvenuto Cellini, con introduzione e note di O. Bacci, Firenze, Sansoni, 1901, p. LXXIV; le osservazioni di S. Salvini premesse alla Cronica di B. Pitti, Firenze, Manni, 1720; E. Leporati, B. Cellini e la sua autobiografia, 1898.

9) F. Polidori, art. cit.

degli Uffizi, del giornale di Maso di Bartolomeo, scultore fiorentino, pubblicato dall' Yriarte,[10]) dei frammenti finora ritrovati delle ricordanze di Alessio Baldovinetti[11]) e del diario di Jacopo Carrucci detto il Pontormo, da noi recentemente illustrato.[12])

Non è qui il luogo di mostrare tutto il pregio singolare di queste memorie, specialmente in rapporto con i grandi documenti, quali il codice dell' Anonimo Gaddiano[13]), i Commentarii del Ghiberti[14]), gli scritti del Filarete e dell' Anomino Morelliano[15]) e il libro di Antonio Billi, che non ci iniziano ai segreti della vita privata dell' artista. Ma, riferendoci a quanto già da altri e da noi fu scritto sull' argomento, ci basta di far rilevare che l' importanza di tali scritture non solo è strettamente storica, ma psicologica, e che, anche quando esse non ci forniscono notizie dirette su questa o su quell' opera di un maestro, chiariscono le condizioni morali e materiali, l' ambiente in cui quelle opere furono pensate e create, lumeggiando quei fatti minuti, quelle piccole cause, onde spesso traggono origine le grandi cose; anche quando non ci offrono materiali utili per risolvere i problemi relativi allo svolgimento dell' attività di un artista, ci aiutano mirabilmente a ricostruire la sua personalità interiore, mostrandoci l' uomo fra gli affetti, i pensieri, le abitudini che egli ebbe familiari.

Questa speciale importanza nessuno vorrà ragionevolmente negare al Memoriale di Baccio Bandinelli, che oggi per la prima volta esce dall' oblío in cui fu tenuto per più di tre secoli e mezzo.

Nelle cinquanta pagine dettate al figliuolo Cesare, il quale tutte le scrisse di sua mano, Baccio Bandinelli ci appare veramente quale a noi fu

---

[10]) Yriarte, Journal d'un sculpteur florentin. Livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo dit Masaccio, in Arch. stor. it., s. V, v. XV, p. 391 e segg.

[11]) H. P. Horne, A newly-discovered »Libro di ricordi« of Alesso Baldovinetti, in Burlington Magazine, 1903, nn. 4—5, p. 22 e segg., 167 e segg.

[12]) A. Colasanti, Il Diario di Jacopo Carrucci da Pontormo, in Bollettino della Società filologica romana, 1902, n. 2.

[13]) C. De Fabriczy, Il codice dell' Anonimo Gaddiano (cod. magliabechiano, XVII, 17) nella biblioteca nazionale di Firenze, in Arch. stor. ital. 1893, p. 15; C. Fry, Il codice magliab. Cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo fiorentino, Berlin, Grote, 1892.

[14]) Vita di Lorenzo Ghiberti scultore fiorentino scritta da Giorgio Vasari con i Commentari di Lorenzo Ghiberti ..... herausg. von Carl Frey, Berlin, Hertz, 1886.

[15]) Jacopo Morelli, Notizia delle opere di disegno di un Anonimo, ediz. del Frizzoni, Bologna Zanichelli, 1884.

descritto con insuperabile vivezza dal Vasari,[16]) dal Cellini e dai versi di Alfonso dei Pazzi. In un' epoca nella quale il concetto della personalità umana era tanto elevato che negli epistolari degli Umanisti e nei versi dei poeti filologi assume spesso tutte le apparenze della vanagloria,[17]) il Bandinelli appare addirittura invasato dal desiderio di far rilevare l'importanza della sua persona. Ricerca studiosamente e vanta la sua origine nobile, ostenta ad ogni passo la protezione di cui gli era larga la casa de' Medici, pone in luce la benevolenza dimostratagli dall' imperatore Carlo V, col più vivo compiacimento si dichiara amico di papi, di principi e di ambasciatori, con falsa modestia finge di non voler parlare delle proprie opere, ma le pone al di sopra di quelle della maggior parte degli artisti del suo tempo.

Questa presunzione che Baccio mise in ogni atto della sua vita e che sembrò toccare il colmo quando egli, poco sapendo di architettura, osò di offrire l' opera sua per la nuova fabbrica del Palazzo mediceo di Pisa,[18]) questa insaziabile brama di voler sembrare sempre più grande del vero, che nel Memoriale si rivela palesemente a ogni pagina, che anzi fu l' impulso maggiore onde il Bandinelli fu tratto a dettare le ricordanze sue e quelle de' suoi maggiori ai figliuoli, condussero a volte l' autore a esagerare alcuni fatti, a tacerne altri o ad alterare addirittura la verità. Così, a proposito della vantata cordialità del papa Clemente VII a riguardo di lui, noi abbiamo sufficienti ragioni che c' inducono a credere come talvolta avvenisse precisamente il contrario. Sappiamo, in fatto, che gli operai del Duomo di Firenze avevano allogata nel 1514 ad Antonio di Salvi e a Michelagnolo di Viviano, padre di Baccio, una croce d' argento con alcune storie della passione di Cristo.[19]) Morto Michelagnolo, il Bandinelli chiese al papa che desse a finire quell' opera a Francesco del Prato, ma Clemente bruscamente ordinò che si saldasse il conto e che gli Operai fondessero tutto l' argento, per servirsene ne' bisogni della chiesa.[20]) Queste notizie ci furono tramandate dal Vasari, e molto precisamente appariscono confermate in una lettera che lo stesso Baccio il 29 dicembre del 1528 indirizzò da Roma al Gonfaloniere Niccolò Capponi.[21])

---

16) Vasari, Le Vite, ed. Sansoni, VI.

17) Burckhardt, La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia, Firenze, Sansoni, 1876, I, 193 e segg.

18) Gaye, Carteggio inedito d' artisti, III, p. 4.

19) Archivio dell' Opera del Duomo di Firenze, Deliberazioni dal 1507 al 1515, a c. 74.

20) Vasari, op. cit. VI, p. 156—157.

21) Gaye, op. cit. II, p. 175.

Era naturale che tale esagerata vanità, l' ambizione smodata e quel suo andar vantando il favore e la protezione dei potenti, che sapeva procacciarsi più con l' abilità delle parole che con l' eccellenza delle opere, suscitassero intorno al Bandinelli un grande numero d' inimicizie e d' invidie, le quali trovarono sfogo da un lato nelle prose del Varchi, nei già citati sonetti satirici di Alfonso de' Pazzi e di altri rimatori e nell' autobiografia del Cellini, dall' altro nel Memoriale di Baccio e in alcuni suoi versi che, per riverenza all' arte, non intendiamo di riesumare. Chi vorrà ricordare tutti i particolari e rievocare la storia di questa banale lotta di interessi colpiti, di ambizioni deluse, di malignità impotenti, dovrà rifarsi dall' episodio, narrato nel Memoriale, di un' acerba critica fatta dal Vasari a un disegno del Bandinelli, dalla tempesta d' invidie e di odi suscitati contro Baccio allorchè dall' imperatore Carlo V gli fu conferita la dignità di cavaliere di S. Jacopo, dalle controversie le quali sorsero fra lo scultore toscano e gli Operai del Duomo di Firenze, dalla tracotanza sfacciata onde lui, ignorante scalpellino, fu tratto a rimbeccare il Varchi, in presenza del Duca, a proposito della interpretazione di un passo di Tacito.

Ma a queste miserabili competizioni non avremmo noi neppure accennato, se esse non ci aiutassero a comprendere meglio la natura dell' uomo, che tanto apertamente ci si manifesta nel Memoriale, e non spiegassero il livore e la parzialità di cui il Vasari non seppe spogliarsi scrivendo la vita di Baccio.

A tacere del giudizio esageratamente severo dato sulla produzione artistica del Bandinelli, la quale, per quanto disuguale e meritevole troppo spesso di biasimo, ha pur diritto qualche volta a una maggiore considerazione, è nostro fermo convincimento che non tutte le affermazioni dello storico aretino, riguardanti il Bandinelli, possano accettarsi a occhi chiusi. Il Vasari, ad esempio, dopo avere rimproverato a Baccio di essersi procacciata per mezzo di intrighi la commissione di eseguire le tombe di Leone X e di Clemente VII, afferma che lo scultore vi attese alla peggio, sollecitando più il riscuotere l' argento che il lavorare il marmo. I cardinali Innocenzo Cibo e Giovanni Salviati gli avrebbero in particolar modo raccomandato di modellare bene le statue dei due pontefici, ma il Bandinelli, avendo già riscosso tutto il suo, per mezzo del vescovo di Cortona avrebbe fatto pratiche di partirsi da Roma, per ottenere lavoro dal duca Cosimo nella fonte di Cestello e nella sepoltura di Giovanni suo padre.[23] Il che è smentito dai fatti, perchè da una lettera scritta nel

[22]) Cfr. Memoriale; Vasari, op. cit. VI, 175; Gaye, II, 498.
[23]) Vasari, op. cit., VI, pag. 167.

marzo 1540, con la quale Baccio, che stava in Roma, prega Cosimo I di mandargli le misure esatte dei marmi, si conosce che fino da allora egli aveva preso a costruire il monumento di Giovanni delle Bande nere, la cui formale allogazione gli fu data con contratto del 26 maggio dello stesso anno.[24])

Il fatto è che il Bandinelli partì da Roma, lasciando incompiute le statue di Leone X e di Clemente VII, e il Vasari aggiunge subito malignamente che per questo fatto egli «ebbe per forza a rendere con suo disagio i danari, i quali aveva soprappresi per quelle statue e figure».[25]) Ma anche questa volta le parole dell' Aretino sono contraddette da testimonianze meno sospette, dalle quali risulta che, allontanatosi Baccio dalla città eterna, Baldassarre Turini si adoperò prima presso il cardinale Innocenzo Cibo, poi presso Cosimo, perchè lo scultore fosse inviato a compiere il suo lavoro, e da Cosimo l' ottenne. E, in vero, nell' aprile del 1541 il Bandinelli lavorava ai monumenti dei due papi con piena soddisfazione dei committenti, come il suddetto Turini scrive da Roma a Cosimo I.[26]) Piccole cose queste, ma che pur valgono a gittare una viva luce sul complesso della biografia di Baccio Bandinelli e sui sentimenti dai quali il Vasari doveva essere ancora ispirato nello scriverla.

Con questo non intendiamo contrapporre un nuovo Bandinelli di maniera, a quello già descritto dallo Storico dell' arte italiana, come non vogliamo scagionare Baccio da ogni accusa di indelicatezza, il che sarebbe reso impossibile dallo stesso racconto che egli nel suo Memoriale fa delle ragioni onde fu indotto a lasciare incompiuti a Genova i lavori ottenuti per mezzo del cardinale Doria. Ma ci sembra innegabile che il Vasari, parlando del Bandinelli dopo la morte di lui, non seppe del tutto spogliarsi di quell' odio che, del resto, lo scultore gli aveva ricambiato fieramente.

Pur tuttavia sull' autorità e sulla fede del Vasari ancora si continuano ad affermare fatti, i quali, se fossero provati, dovrebbero condannare alla ignominia il nome del Bandinelli. Vogliamo alludere all' odio feroce che Baccio avrebbe nutrito contro Michelangelo e che in due occasioni egli principalmente avrebbe dimostrato, quando, avuto fra le mani il celebre cartone della battaglia di Anghiari, lo distrusse, e quando, avendo fatto chiedere a Michelangelo, per mezzo del Duca, alcuni marmi, trovò fra questi una statua condotta molto innanzi e varie bozze di

---

[24]) Le condizioni di questo contratto furono pubblicate dal Milanesi nelle sue note al Vasari (luog. cit.).

[25]) Vasari, op. cit. VI, p. 169.

[26]) Gaye, op. cit. II, p. 286.

figure e ogni cosa tagliò in pezzi e tritò, »parendogli in questo modo vendicarsi e fare a Michelagnolo dispiacere«.[27])

Sembra a noi che ciò si possa per lo meno revocare in dubbio. Invero in tutto il Memoriale ogni volta che Baccio ha occasione di nominare Michelangelo adopera parole di alto riguardo e di ammirazione, si dichiara con ostentazione suo amico, lo chiama »il grande Buonaruoti«, e il »buon Buonaruoti«, mostra di essere stato in relazione con lui allorquando si trattava di scegliere a Carrara i marmi per i sepolcri di Leone X e di Clemente VII, riporta non solo i giudizi lusinghieri di lui come titolo di altissima lode, ma ascrive a suo onore il biasimo che talora ne ebbe, scrivendo: »Mi occorre ancora dirvi, figlioli mia, come talvolta ero biasimato da molti e particolarmente dal buon Buoniaruoti, il giuditio del quale stimavo sopra ogni altro, sì perchè era intelligente, come perchè non si moveva da animo malignio . . . . .« Una volta tanto, adunque, la vanagloria di Baccio si inchinava umilmente dinanzi al genio sovrano e alla rettitudine del terribile scultore.

Tutto ciò è certo molto lontano dall' odio mortale e dall' invidia feroce di cui il Vasari vorrebbe mostrarci invasato il Bandinelli contro Michelangelo, poichè non sapremmo davvero comprendere per quali motivi l' uomo vanitoso, che parlava ai suoi figli e che non aveva avuto nessun ritegno di dichiararsi avversario dello Zani, di Alfonso de' Pazzi, dello stesso Vasari e del Varchi, avrebbe dovuto a un tratto mascherare fino a questo punto i suoi sentimenti. E, se le nostre deduzioni sono giuste, crediamo che almeno sia ancora da invocare un poco di luce su un fatto che, in base alla sospetta testimonianza dello Storico aretino, fu dato come certo dai più recenti biografi del Buonarroti.

* * *

Il Memoriale di Baccio Bandinelli si conserva nella Biblioteca centrale nazionale di Firenze, in un codice autografo del secolo decimosesto, segnato: Palat. Bandinelli 12; cartaceo, di forma rettangolare e delle dimensioni di mm. 210 di larghezza per mm. 275 di altezza. Compongono il codice cinquanta pagine numerate e ventuno carte non numerate, divise in tre fascicoli di otto fogli ciascuno; le ultime due carte servono da foglio di guardia. Il codice ha una rilegatura coeva in pergamena e si chiude con due lacci di stoffa gialla. Sulla rilegatura si legge il seguente titolo:

---

[27]) Vasari, op. cit. VI, p. 168.

MEMORIALE
DEL SIG. CAVAL. BAR-
TOLOMMEO BANDI-
NELLI
DELL' ANNO MDL
SEG. B.
A FIGLIVOLI

È evidente che questo titolo fu aggiunto al codice in epoca tarda, perchè la data 1550 non corrisponde al contenuto. Infatti due volte nel Memoriale si parla della cappella che il Bandinelli aveva scelta per tomba della sua famiglia nella chiesa dell' Annunziata. Ebbene, noi sappiamo che il regolare contratto con i frati per la cessione di quella cappella fu stipulato soltanto il 2 maggio del 1559 e che il 28 febbraio dell' anno antecedente Lelio Torelli scriveva al duca Cosimo, perchè il Bandinelli voleva togliere dalla chiesa dell' Annunziata la tomba di un soldato morto in duello, per collocarvi la sua Pietà eseguita in marmo.

Al titolo sopra riportato segue un frontispizio con un giglio di Firenze, rozzamente delineato a penna e colorito con matita rossa; quindi nella carta seguente ha principio il Memoriale con le seguenti parole: »Adi 18 di maggio 1552« e lo scritto continua fino alla metà della pagina quarantesima sesta, dove termina con le parole che seguono: »viviate lungamente felici e nel cielo co' padri vostri nel secolo de' secoli.«

Lungo il margine delle pagine corrono richiami posteriori e d' altra mano, contenenti un breve compendio del testo.

Insieme con altre filze di memorie e lettere e documenti, spettanti alla famiglia Bandinelli, il codice contenente il Memoriale entrò nella biblioteca fiorentina nel dicembre dell' anno 1850, acquistato dal bibliotecario Francesco Palermo.

Trascrivendo il manoscritto abbiamo voluto scrupolosamente riprodurne il testo, rispettando l' ortografia dell' autore. Solo, per agevolarne l' intelligenza, abbiamo creduto di aggiungere apostrofi, accenti e segni di interpunzione, e di dividere le parole secondo l' uso moderno.

Quanto alle note, non abbiamo creduto di apporre che quelle le quali ci sono sembrate assolutamente necessarie per togliere di mezzo possibili equivoci e per la migliore lettura del testo.

* * *

Adi 18 di maggio 1552

Al nome di Dio, della Gloriosa Madre; di S.º Giovambatista, e di S.ª Caterina da Siena miei avvocati. Questo libro chiamato Memoriale segniato B, è di me Ca.re Bartolomeo Bandinelli, nobile fiorentino, tenuto

e scritto per le mani di Cesare mio figliolo, da me dettatogli, dove saranno scritte più e diverse memorie sì come hanno fatto Bartolomeo e Francescho di Bandinello miei avoli; e tutto per inteligentia de' miei successori, acciò sappino chi sono e quanto devono bene portare, e tutto a Gloria de Dio.

Al nome de Dio.

Memoria prima. Sapranno i mia discendenti, sicome troveranno per diversi ricordi di Michelagniolo mio padre, Bartolomeo mio bisavolo e Francescho di Bandinello mio archavolo, in un libro di ricordi in cartapecora segniato A di loro propria mano e cominciato in Siena l'anno 1430, quale appresso di me si conserva, e raccomandolo a' miei figlioli, come la casa nostra ha avuto origine da' Bandinelli di Siena; e per loro inteligentia:

Da un conte Bandinello avolo di papa Alessandro III, il quale discendeva da un conte di Franchonia, che venne con Carlo Magno imperatore de Lamagnia, dal quale ricevè in Toschana castelli e signorie, et, essendo de' Grandi, i suoi discendenti si feciono cittadini di Siena, dove dagli imperadori vegnenti furno fatti Vicari in Toschana e conti di Siena: da questo Conte, dico, nacque lo conte Guido, quale ebbe per figliolo lo conte Aldobrandino, e questi Guido, che fu in Terra Santa con molti Crocisegnati, a' quali comandava; et ebbe in suo retaggio più castella, e fu padre di Bandinello, che vendè quello della Selva alla Signoria di Siena; lo quale fu padre di messere Sozzo, cav^re^ di Retaggio e del Senato, quale, fra gli altri figlioli, ebbe Francescho Senatore e cav^re^ molto famoso, ricco e splendido, come si vede per un trionfo di un Gentiluomo de' Rossi mostratomi in Siena da messere Belisario e messere Nicchołò Bandinelli di Siena, miei parenti, che lo conoscevano e me ne hanno promesso copia. Dallo cav^re^ Francescho nacque uno altro Bandinello, che, imparentatosi con Madonna Claudia Forte Guerri, morì giovane e lasciò Francescho suo figliolo, il quale Francescho, avendo in Siena pr.^o^ m.[28]), dal quale nacque tre figlioli chiamati Bartolomeo, Bandinello e Claudia; Bandinello morì in fasce, e Claudia si fece monaca in Siena; hora Bartolomeo, diventato discolo e di una compagnia chiamata Chiassa,[29]) il padre lo mandò a Firenze, lo raccommandò alla

[28]) preso moglie?

[29]) Allude evidentemente a qualcuna di quelle compagnie godereccie di cui parlano G. Villani (Cronica, VII, 89) e Buoncompagno Gramatico (Cedrus) e che Dante flagellò nei versi in cui parla di Folgore da S. Gemignano. Queste compagnie di lieto vivere, che parvero contrapporsi alle confraternite dei Disciplinati, abbondarono in Siena, dove furono celebri quelle della Consuma, dello Scricca, del Lano e altre, fra le quali non ci è avvenuto di trovar notizia di questa »Chiassa« di cui parla il Bandinelli (Cfr. la ricca bibliografia su Folgore da S. Gemignano, e inoltre: Aquarone, Dante in Siena, Gati, 1865; Falletti-Fossati, Costumi senesi nella seconda metà del

protezione di Cosimo de' Medici, che allora dominava quasi tutto lo stato fiorentino, avendo i Bandinelli, per avere dato altre vuolte soccorso a quella Repubblicha, amicizia seco e con Giovanni suo padre, detto Piccarda; ma Bartolomeo, pocho attendendo a' ricordi del padre e alla nobiltà del sangue suo, si innamorò di una giovane de' Ceccherini, Maria addomandata, e presela per moglie senza saputa di nessuno, onde il padre, venuto in collera nè acquietato alle persuasioni di Cosimo, che lo esortava, da che il fatto era fatto, all' avere pazienza, sì per questo come per altre cagioni, vedendo le discordie della sua città, le private nimicizie e il popolo avere tolto il maneggio a' grandi ——————[30]) se ne andò per diverse parte del mondo, di Europa e di Asia, come si vede da' ricordi sopra nominati de detto Franceschо e Bartolomeo, a carte 7 e 12, e finalmente tornato, e vedendo essere nato un figliuolo a Bartolomeo, chiamato Viviano, per l' anticho Viviano fratello di papa Alessandro 3º e di Oddo Bandinelli, alle preghiere di Cosimo venne ad abitare a Firenze intorno all' anno 1450 et aperse casa tolta a pigione in via Larga; ebbe Bartolomeo tre altri figlioli, Francescho, Fulgenzio e Bandino.

Fulgenzio studiò in Parigi, si addottrinò dalla Sorbona in utroque jure e, tornato a Firenze, se ne andò a Siena dai suoi parenti Bandinelli, e doppo alcuni mesi si fece e vestì in S. Tommè di Siena, dove fatto professione; fu mandato a Milano, ove doppo alcuno tempo nel Capitolo Generale fu fatto presidente di quell' ordine: era homo di grande scienzia, di buona vita, e compose molte opere in prosa, in rima, latine e toschane, delle quali ne è alcune in casa: e perchè la religione e frateria delli Humiliati era in quei tempi molto relassata per esservi molte ricchezze, pochi conventi e molti de' grandi scapestrati, volendola ridurre all' osservanza, vi patì molte persecutioni, e, volendo il papa a sue preghiere rimuoverlo e farlo vescovo, venne di relassatione a morte e fu sotterrato in Braida: gli fu fatto un epitaffio dall' Averoldo. Francescho morì in fasce e Bandino andò in Francia, dove sotto il Capitano Brissonetto fu alfiere, chiamato da' Francesi Bandino di Toschana. Si trova del generale fra' Leone una ode in scherzo contro agli Humiliati etc. Quanto a Viviano, primogenito di Bartolomeo, preso moglie in Roma madonna Smeralda Donati, nobile fiorentina, ne ebbe due figlioli: Michelagniolo e Giovambatista, che fu, come si dirà, capitano in Francia, non ebbe figlioli nè prese moglie; ma Michelagniolo, còlta madonna Caterina di Taddeo Ugolini, mia amatissima madre, quale ebbe me Bartolomeo,

secolo decimoquarto, Siena, 1882, p. 189; Zdekauer, Il giuoco in Italia nei secoli decimoterzo e decimoquarto, in Arch. stor. ital. serie IV, vol. XVIII, 20—74, XIX, 3—22).

[30]) Lacuna di un quarto di riga nel testo.

Ruberto, e Giovambatista e Lucretia, che, monacha in So Vincentio di Prato, fu chiamata suora Piera. Ruberto morì piccolo, Giovambatista, cassiere della banca de' Medici, venne a morte di 18 anni, et io, avendo presa per moglie madonna Jacopa di Giovambatista Doni, ne ebbi Cesare, Caterina prima, Caterina seconda, Scipione, Alessandro, Giulio, Leonora e Michelagniuolo e Lucretia.

Tutto quanto è detto di sopra si prova et vede da' sopra detti ricordi e scritture private e pubbliche di Siena e di Firenze, álbore della casa, testamenti appresso di me et a' Bandinelli mia di Siena; con tutto ciò, per dare maggiore notizia della casa, facendoci da principio, rinoveremo alla memoria alchuni particolari de' principali sopra nominati, rimettendo però i mia successori al suddetto libro di ricordi tenuto ampliamente da detti Francescho, che cominciò la nostra Genealogia, e da Bartolomeo suo figliolo.

Memoria II.

Quanto a Francescho, questo, come si detto, andò in Grecia, nell' Asia Minore e, ritornando in Europa, passò in Germania e in Francia: quando venne a fermarsi a Firenze messe su la bancha de Medici, come al loro libro grande segniato C. coregge rosse, carte 332, ducati cinquemila di suggello di più beni venduti, come al suo libro di ricordi a 12 e testamento del figliolo Bartolomeo. Parlava più linguaggi, cioè latino, greco e schiavone, e fu grande amicho di Cosimo il Magnifico: il resto vedasi a' sua ricordi, per un contratto fatto nell' Asia Minore rogato ————[31]) e per una Sanità de' Conservadori di Marsiglia l' anno ———————[32]) scritture a presso di me.

Memoria III.

Quanto a Bartolomeo sopra detto suo figliolo, doppo la morte del padre ritornato a Siena, vi stette circa a dua anni, di dove, fatta la ritornata, volle ancora lui andare a vedere il mondo, et, arrivato in Germania, proccurò et ottenne da Federigo terzo imperatore un privilegio dato in ————————————————[33]) per lo quale Federigo, considerando a' favori fatti a' suoi passati diversi Imperatori, e l' avere avuto

[31]) Lacuna di mezza riga nel testo. Questa e la maggior parte delle lacune che seguono traggono origine da un fatto facilmente spiegabile. Citando nomi e date, Baccio non ricordava con precisione I, e lasciò in bianco uno spazio che certo poi si riprometteva di riempire, ma che in vece restò vuoto per ragioni a noi ignote.

[32]) Lacuna di un terzo di riga nel testo.

[33]) Lacuna di un quarto di riga nel testo.

un Papa e tanti conti e Signiori, lo fece con tutti i sua descendenti per sempre Conte Palatino e cavre a sproni d' oro, con potere di creare giudici, notari, legittimare bastardi etc. Allorchè fu anche favorito dall' arcivescovo di Colonia che aveva in Roma conosciuto, come si vede per detti ricordi a 15 e per lo detto privilegio in pergamena ed uno stagnio con l' arme imperiale (è aquila d' oro a due teste in cera rossa), e di qui tornato a Firenze e stato alcuno tempo, se ne andò a Parigi, dove era a studio il suo figliolo Fulggenzio, dove, ammalato di male di fianco, venendo a morte, fu sotterrato nella chiesa de ————————[34]) doppo avere avuto tutti i santi sacramenti della chiesa e fatto testamento sotto di ———————[35]), che il figliolo dottore Fulggenzio tornò a Firenze e lo consegnò alla madre e a Viviano suo fratello, come si vede dal detto etstamento e altre memorie.

Memoria IV.

Quanto a Viviano mio Bisavolo, e figliolo di detto Bartolomeo, doppo la morte del padre, prese per moglie in Roma madonna Smeralda Donati figliola di messere ———————[36]) ed avutone Michelagniolo mio padre e Giovambattista mio zio, e vedendo come i sua danari lasciategli dal padre o per dire meglio dall' avolo Franceschо in su il Bancho de' Medici erano assai diminuiti nè più restato da vendere in su il Sanese, avendo fatto Bartolomeo del resto, deliberò di tentare la sua fortuna e, raccomandatosi alla stessa ricca e potente casa de' Medici, con quello che aveva, con l' aiuto della stessa, de' Donati sua parenti e altri amici, caricò sopra la nave So Giorgio, capitano Andrea da Sestri Genovese, pannine, drappi e altre mercanzie, e, fatto vela, ne spedì parte in Costantinopoli, e parte volendone spacciare in Bursia per farne maggiore guadagno, ricevè nella detta città un passaporto da Mustaffà figliolo di Zizimo, nipote dell' imperatore Amorasto, e questo perchè fece alcuni presenti di dammascho e rascie a due Bastagi, amati sua Eunuchi; che però ebbe accesso a lui, che gli piacque di discorrere seco per via di interprete; e nel detto privilegio in lingua Turcha et sopra coperta Araba, Turcha e Hebrea, che potessi andare, stare e nigotiare per tutto lo Imperio del gran Turcho, come appare per detto privilegio, e di più gli donò un fanciullo castrato Persiano, quale ritornando vendè in Abido. Mentre che gli era dimorato in Grecia et in Bursia fu scritto di Costantinopoli che elli facendo del grande, donando, giocando e dandosi bel tempo

---

34) Lacuna di mezza riga nel manoscritto.

35) Lacuna come sopra.

36) Lacuna come sopra.

aveva fatto poco bène, per ciò gli interèssati gli scrissono doppie lettere che se ne dovessi tornare, protestandoli di ogni interesso e danno; montato adunque sopra una greca Rangea, chiamata il Delfino del Mare, padrone Demetrio Candiotto, si imbarcò con quanto aveva e, vicino a Venezia fatto naufragio, infante e nudo se ne tornò a Firenze, ove, ancora che avessi le sue fedi fatte in Venezia, fu messo prigione, di dove poi cavato, trovando morta madonna Smeralda sua moglie e trovarsi in cattivo stato, prese per seconda una certa Domenicha, ancora che erede di sì bassa conditione, che perdè affatto la grazia de' Medici, de' sua parenti, de' Donati, e particolarmente i Bandinelli di Siena, che non ne vollero più intendere verbo: il fratello Fulggenzio, in collera più di ogni altro, che si trovava allora in Siena padre Umiliato in S° Tommè, lo rinunziò per fratello, gli scrisse mille obbrobri, lo rimò, e in particolare in quel sonetto che comincia:

Parenti miei se alcun ce n' è restato etc.

Che si conserva fra' mia sonetti. Hora Viviano, principale rovina e abbassamento della nostra casa come bene mi scrisse mio padre a Roma, pieno di rabbia poco si curò di tutti, e, preso ad affitto dalli eredi di Filippo De' Ricasoli e Stefano di Antonio Cecherini, nella villa di Gaiole, Podesteria di Prato, stette alcuni anni, dove cresciuti i dua sua figlioli Michelagniolo e Giovambatista per madre de' Donati, i quali davano mostra di buona indole, il primo tutto quieto a dilettarsi del disegno e l' altro di animo più fiero alle cacce et all' armi, se ne ritornò alla città et andò ad abitare da Sª Lucia de' Magnioli, e, vedendo persa la speranza mantenuta in sino allora di rimpatriare a Siena, si fece cittadino fiorentino, e doppo alcuno tempo, stando il più di quello in villa, andato Giovambatista alla guerra in Francia, di una calda per andare alla detta villa venne a morte: il resto delle sue azioni, e quanto udiasi il nome stesso nonchè tutti i Bandinelli dato in anima e corpo a' Cecherini parenti materni, e quanto fussi amato e stimato da' Bandinelli di Siena e Donati suoi parenti per la moglie, vedesi per diverse scritture quali si conservano appresso di me: et alla decima delle quali per ——— [37]) feci fare alla sua posta una aggiunta in margine.

Memoria V.

Quanto a Michelagniolo, morto il padre, essendo riuscito huomo di valore nel disegnio, nella cognizione delle gioie, de' minerali, delle medaglie, curioso investigatore dell' antichità et inteligente della lingua

37) Lacuna di un quarto di riga nel manoscritto.

latina, rientrato in gratia della casa de' Medici, così amato da Lorenzo il Magnifico che lo prepose alla sua nobile Galleria nè mai averebbe mostrato che quella o altre rarità delle quali abbondava ad alcuno Principe o Sigre segnialato dell' Europa, che non vi fussi stato (sì come io dissi più volte a bocca e scrissi al duca Cosimo) il detto Michelagniolo, che con la eloquentia, pratica e dimostratione dava diletto maraviglioso, onde Lorenzo il Magnifico, Piero l' amavano e reputavano fra i più cari amici. Prese per moglie madonna Caterina di Taddeo Ugolini nobile fiorentina, della quale, oltre a me Bartolomeo suo figliolo, ne ebbe tre altri, cioè Ruberto, che morì piccolo, Giovambatista, che, andato alla guerra in Germania con Ottavio Bardini, morì sotto Francherale, e Lucrezia, la quale fece monacha in S.o Vincentio di Prato, chiamata suora Piera, e dove io per tale conto feci ancora una delle mia figliole. Trovandosi il detto Michelagniolo non molto benestante, a cagione del padre come si è detto, e volendolo i Medici e sua parenti aiutare, massime per conoscerlo attivo, di bello ingegno e cognitore, gli feciono aprire un bancho di gioie e altre mercantie con gli interessi degli Ugolini e altri, ma particolarmente del Magnifico Piero di Lorenzo de' Medici, il quale, avendo molti vasi, gioie et anticaglie preziose, spendendo assai, desiderava per tale mezzo celatamente riuscirsene, onde Michelagniolo, facendo buono profitto, cominciò a comprare e torre affitto de' beni, e in particolare andato a Siena da' sua Bandinelli, ebbe per mezzo loro dal cardinale Francescho Picchòlomini nel 1502 affitto certi beni che teneva il cardinale a Pinzi di Monte, Podesteria di Prato, come si vede per una scritta di mano di messere Bernardo Capacci, canonico di Siena, e per una ricevuta del detto Cardinale, in materia della vendita; il quale cardinale fu poi Pio III; sì come ancora si vede la scritta del detto banco aperto, la copia della quale appresso di me si conserva. Abitò il detto Michelagniolo e facendola molto bene, ancora che talvolta fussi aggravato di rimesse dal capitano Giovambatista suo fratello. Avenne nel 27 la mutatione dello Stato e Republica Fiorentina, e cacciato di Firenze, mentre era a Roma al servizio di Clemente VII, il detto Michelagniolo mio padre, come partiale de' Medici, fu tormentato, et andato in esilio si ritirò sotto l' aiuto di detti signiori da' quali fu sempre favorito, come ancora da Lorenzo duca di Urbino, il quale se ne servì in diverse occorentie, come si vede per una patente data dal campo. Finalmente ritornato, nell' andare in villa, presa una calda, stette 22 giorni ammalato e morì a 13 di agosto 1528. Fece testamento molti anni avanti sia nel 1491, rogato sere Carlo di Piero da Firenzuola, lasciando suoi tutori testamentari Luca Ugolini, Gianozzo Pucci e Lorenzo Benintendi, me suo erede universale et in defetto senza figlioli il capitano Giovambatista; non lasciando di dire che in quella rivolutione

di stato perdè di molte robe, andorno male di molte scritture e sarebbe andata peggio, se non fussino stati gli Ugolini suoi parenti, che da quel popolo arrabbiato e tumultuoso gli difese: sì come del tutto ne detti più volte conto al duca Cosimo, dimostrandoli quanto i mia avessino servito et amato la sua casa.

Memoria VI.

Quanto al capitano Giovambatista mio zio, già ve n'ho detto di sopra: fu homo di gran valore, servì il re Francesco primo, dal quale doppo molti anni ebbe la condotta di 100 fanti, come si vede per le patenti a presso di me, lo servì in diverse guerre, particolarmente in Piccardia et a Fontenabbia, chiamato per l'ordinario da' Franzesi Bandino e Bandino di Toschana, equivocando da Bandino suo zio così chiamato, che vi guerreggiò et ebbe grado di alfiere sotto il capitano Bussonetto: duellò in Leone contro a Monsù Claudio cav°. della Chartre, a cagione di Piero de' Medici, del quale aveva sparlato, e l'ammazzò; sì come ancora fece molte altre quistioni, e guerreggiò a Milano; fu in Tolosa grande amicho e riconosciuto per parente da Girolamo Bandinelli signore di Paulel, che era venuto da Siena, e di Fulgentio, di Guido suo nipote; come si vede per una proccura appresso di me per riscuotere a Roma: dove essendo andato, e dove mi trovavo ancora io, venne a morte, e volle essere sotterato alla Minerva, per divotione che aveva a San Domenicho e santa Caterina da Siena; non fece testamento e gli trovai 570 scudi d'oro del sole, e presi Arrigo suo servitore e stette meco 2 anni e poi ritornò in Francia. Mi portò alcune lettere de' Bandinelli di Tolosa, e, passando per Firenze, dette alla mia moglie uno oriuolo di Parigi e dua ufitioli di quelle parti. Ottenne dal Re Francescho per bene merito del suo servire, proccurandolo poi ancora io di aggiungere all' arme nostra, la quale era in campo giallo arabato, la palla azzurra col Cavaliere d'argento come hanno i nostri Bandinelli di Siena e di Francia, e come si vede da' sigilli o armi de' mia passati, alla quale, fatto io Cavre di Santo Jacopo, aggiunsi la croce, ottenne, dico, di potere aggiungere i Gigli, come appare per il privilegio del re Francescho, appresso di me, e per una memoria in rischi di morte fatta dallo stesso Capitano e Michelagniolo suo fratello a Guidone Bandinelli, che andò in Terra santa sotto all'arme àntica Bandinelli, che comincia: »Guidoni comitis« etc. Fu ancora grande amico del magnifico Piero de' Medici, col quale passavano molti negozi per via di lettere mandate allo Spinelli sua gente[38]) in Lione e con una cifra fra di loro con questi caratteri:

---

[38]) Suo agente.

La quale ebbi delle sue mani doppo morte con molte scritture lasciate a mia moglie in Firenze, pregandomi che dovessi per più rispetti abbruciarle, sì come feci, Dio gli abbi dato requie: ed lasciando di dire che Monsignore Paulo Giovio, del quale ero grande amico e che mi fece una impresa di uno monte di diaccio col suo motto, mi disse avanti al sacco di Roma aveva fatto di esso capitano onoratissima mentione, ma seppi poi che nello stesso sacco di Borbone erano andati male molti libri delle sue storie ancora in penna.

Memoria VII.

Quanto a me Bartolomeo vostro padre averei molto che dire, ma, perchè la mia opera e fatti sono più nuovi, cercherò presto di spedirmi.

Siccome era mio padre di vivace ingegnio et attivo, così a pena uscito dalle fasce che mi cominciò ad istruire, e vedendomi con disegni su per fogli e con la neve e con la terra al solito de' fanciulli formare un leone, ora una figura, ora un'altra, dalle quali congetturando gli incentivi et inclinatione della natura, che, fomentati, rare volte falliscono, cominciò ad insegniarmi a disegniare, e perchè voleva che io attendessi alli studi delle lettere e particolarmente alla latina, quello che mancava del giorno volera che io supplissi di notte, facendomi ancora insegniare al Rustici la scultura: ebbi per maestro nella gramatica messere Francesco Bartoli, et avendo fatto buono progresso nel disegnio, nella scultura e nelle lettere, mi mandò a' servizi di Clemente settimo l'anno primo del suo pontificato, acciò che quivi m'impiegassi nella professione stabilita; et al quale Clemente, come figliuolo di antichi amici e servidori della casa, fui raccolto cortesemente, dandomi la parte e stanze in Vaticano, e del quale fui tanto in gratia che col tempo mi diede titolo di cortigiano, una Commenda e Cavalierato di S.o Piero, essendo già nota la mia virtù non solo al Papa ma a tutta Roma per l'opere già fatte, e per un'altra volta ch'io ero stato nella stessa Roma.

Quanto alle mie opere di scultura e disegno, essendo apparenti in Francia, in Spagnia, in Germania, in Roma e particolarmente in Firenze a' tempi di Alessandro e di Cosimo, delle quali il Laocoonte[39]), fatto ad instantia di Clemente, la Venere donata a Carlo V[40]), l'Ercole di piazza[41]) e altre di bronzi e marmi, lascerò lodarli a l'altrui penne ed alle lettere che troverete scritte dalli accellentissimi Sig.ri Duchi, Cosimo e Leonora, che appresso di me si conservano, e di altri principi e particolari: di queste, dico, non occorre che io parli, perchè sono apparenti in luoghi pubblici e privati.

Dirò solo de' gradi ottenuti e di altri mia studi particolari, a' quali sarei stato inclinatissimo, se mi fussi stato dato più tempo, che posso dire in ciò notturno e rubato, o la fortuna m'avessi dato parte di quelle sustantie che già troppo largamente spesono i mia passati e particolarmente il cav.re Francescho, che nel pigliare l'ordine usò più tosto largheza e mano regia che di privato cav.re, sì che, essendosi in Siena grossamente

39) Il Laocoonte si conserva nella Galleria degli Uffizi, fra le statue antiche.

40) Ne ignoriamo la sorte.

41) Si trova ancora in piazza della Signoria, dinanzi alla porta di Palazzo Vecchio, dove fu trasportata il 1° maggio 1534, secondo annota il Settimanni nelle sue Memorie (cfr. Vasari, VI, 158; Gaye, II, 177).

indebitato, fu buona chagione dello abbassamento della casa nostra, oltra agli errori di Viviano, che gli dette quasi l' ultimo tracollo.

Desiderando io adunque e avendo intenso il desiderio di rendere qualche splendore alla mia casa, presa l' occasione della venuta di Carlo V in Italia, l' anno che in Bologna fu coronato da Clemente VII e fu restituito lo stato di Milano a Francescho Sforza, richiesi lo Imperadore che mi volesse fare cavre di So Jacopo, avendogli attestato il papa, quale in tale occasione, come suo cortigiano, aveva accompagniato, che io era nato di antichissimo e nobilissimo sangue de' Bandinelli di Siena, e che papa Allessandro 3o, quale combattè con Federigo Barbarossa, era stato della mia casa; ma perchè molti principi e signori che portavano l'abito di So Jacopo si opposero igniorantemente, dicendo come scutore non lo meritassi, non considerando che la pittura e la scultura da' Fabij ed altri nobili esercitata e che in un nobile ogni arte è nobile, come Epaminondo nobilitò in Tebe un vilissimo ofizio, esercitandolo; ma il papa offerse a Carlo che io farei le debite provanze, conforme agli ordini, onde lo imperadore mi disse: Si provereis que sois noble, os dare el avito: e così comesse a Don Grazia Manriquez, suo cortigiano, che venissi a Firenze e come cavre e Commendatore di So Jacopo pigliassi le provanze, e, fatte, gliene dovessi mandare, onde io, venuto seco a Firenze e ricevuto in casa mia, la quale avevo concesso a Antonio Francescho Doni mio grande amico, che si tratteneva in Firenze, e non potendo andare a Siena per non lasciare il detto Sigre Commendatore, scrissi caldamente a Siena a Niccolò, Belisario ed altri de' Bandinelli, acciò volessino fare pubblica attestazione e scrittura come io ero, per Francescho di Bandinello che venne a Firenze, disceso dal conte Bandinello e così del proprio e vero sangue loro, et avendo pregato il detto messere Antonio Francescho Doni a volere portarle e proccurarne la speditione, e così lo spedij a' 10 di gennaio 1530, dove, presentate in Siena le lettere e stato ivi alcuni giorni, i detti Sigri Bandinelli fecero la desiderata scrittura, provando come io ero de' loro, rogata da —————— [42]), con l' atestatione e validità del Capitano del popolo ed in forma, la quale (avendone serbata copia) la detti al sigre Don Grazia, e altre scritture acciò appartenenti, favorito anchora da' Medici, il quale Don Grazia restato chiaro ed apieno soddisfatto, ci partimo insieme per Roma, e di quivi mandò le scritture all' Imperadore, il quale con quei signori dell' Ordine resi certi delle mie provanze e nobiltà; sua Maestà Cesarea dal Tirolo e città d' Ispruch mi mandò il privilegio segniato di sua mano, acciò mi fussi dato l' abito, avendo ritrovato in me per sua commessione le naturalità, cioè la mia nascita e sangue conforme,

[42]) Lacuna di un terzo di riga nel testo.

a che per giustizia i canoni dell' ordine dispongono, commettendo ad Pietro di Pina, frate dell' ordine e cappellano di sua Maestà, che allora si ritrovava assente per alcuni negozi cesarei in Roma; e così nella cappella del sacro palazzo in Vaticano, presenti tre cardinali, Salviati, Ridolfi e di Sa Maria in Portico, che mi volsono favorire, dicendo la messa il detto Cappellano Cesareo, calzandomi gli sproni il suddetto sigre Don Gratia Manriguez, cigniendomi la spada il sigre Don Ferrante Caracciolo, presente il Sigre Jacopo Biusco ed altri cavri dell' ordine di So Jacopo, mi diedono l' abito, avendomi Sua Santità mandato la Beneditione; ove, doppo le cirimonie, fatte con molta solenità, il Cardinale di S. Maria in Portico mi convitò a pranzo con gli altri Cavri che si trovorno a dare l' abito, ed insieme banchettò i dua suddetti Cardinali, e doppò il pranzo il suddetto Sigre Don Gratia, il quale sapeva e aveva visto che io mi dilettavo della poesia, mi diede e lesse un sonetto in mia lode sopra l' abito, il quale comincia

Tus meritos, virtud, y la noblica, etc.

al quale poi risposi con uno altro

Grazia, con mia virtù, con egual merto

i quai sonetti fra gli altri mia si conservano.

L' imperadore mi concesse poi per gratia che io non andassi a Veles Ispagnia, ma facessi la professione in Roma, nella quale città ritrovandosi poi l' anno 1536 Imperadore Carlo quinto, et andato a baciare la veste a sua Cesarea Maestà, mi disse: yo os è dado un avito y crux de Principes: al che risposi: è vero, invittissimo Cesare, ma bisognia che vostra Cesarea Maestà mi dia da poterla mantenere da principe; al che, rivolto ad alcuni Sigri, ridendo replicò: Mucho sabe esto Cavallero. Con tutto ciò mai potetti nè allora nè poi avere da Sua Maestà, anchora che me ne avessi data buona intentione, che don Gratia sopradetto, il Sigre Don Francescho de los Covos, el Vescovo di Miscone, allora ambasciatore del Cristianissimo, l' avessino di ciò supplicato, con tutto ciò mai potetti ottenere nè pensioni nè comende nè donativo alcuno per conto dell' abito: è bene vero questo che, avendoli fatto dono di una bellissima Venere, stimata al pari di quella di Fidia, la quale mandò in Germania, e che gli fu carissima, mi diede, e di sua propria mano, un nicchio tutto d' oro smaltato e incastrato con pietre preziose e dentro rilevata la Croce di Sto Jacopo con catenella d' oro, stimato che valessi ducati 500, che mi fu grato per venire da quella mano, il quale lascio a voi, mia figlioli, e prego i posteri in mia memoria a conservarlo.

Fui anchora da più pontefici favorito: Monsignore Revmo Vescovo di Cassana, Datario del Papa e Presidente dell' Annona di Roma, grado che non si dava se non a soggetti segnialati e volendo, come quello che aspirava

al Cardinalato, per sgravarsi renuntiare il detto ofizio, il quale dal Papa mi fu concesso con tutti i soliti emolumenti e grazie solite, il quale ofitio, mentre io stetti in Roma, esercitai con molta soddisfatione, proccurando con i miei colleghi che la città stessi abbondante, e perciò feci impresa di un Bue, schieroglifico, appresso gli antichi, di grassezza et abbondantia, come si interpreta ancora nel sognio di Faraone, e gli feci porre al collo delle spighe col motto: Ubertati. Sopra le quali imprese, mi servii prima di quella del Giovio, che era un monte di diaccio col motto: ex glacie neves, quasi volendo significare, come io dissi al suo nipote messer Giulio, che, essendo fatto diaccio per la fortuna e casi successi de' miei passati, ero diventato neve per la candidezza delle mie virtù e gradi ottenuti; e poi nelle medaglie con la mia effigie di bronzo posi dall' altra parte — — —43)

delle quai medaglie ne sono dieci con quelle del duca Cosimo mio signore nel fondamento del coro di S. Maria del Fiore, da me disegniato e tirato a fine con l'Addamo ed Eva44) e bassirilievi etc. Hora vedendo come le mia opere, le quali erano lodate da Michelagniolo, come confessò al Cardinale di Sa Maria in Portico, come si vede per un suo detto mandatomi dallo stesso Cardinale, e per lettere scritteci, sì come dagli altri intelligenti, con tutto ciò, non mancando molti invidiosi e maligni che, per mostrare di sapere, le biasimavano, come per più lettere scritte all' Eccellentissimi Sigri Duchi Cosimo e Leonora e

43) Lacuna di un terzo di riga. La mancanza della leggenda impedisce di identificare con assoluta certezza questa medaglia. Molto probabilmente però si tratta della medaglia così descritta dall' Armand (Les Médailleurs italiens des Quinzième et seizième siecles, Paris, Plon, 1883, I, 163): Dia. 41. »BACCIVS·BAN·SCVLP·FLO· — LEO« ℞ »CHANDOR·ILLESVS« Nel retto si vede il busto del Bandinelli, vecchio, a capo scoperto, con lunga barba. Nel rovescio l' iscrizione è circondata da una corona di alloro. Si osservi che la leggenda di questa medaglia richiama quel concetto di bianchezza immacolata di cui il Bandinelli, con significazione morale, parla nel Memoriale.

44) Sembra che più volte il Bandinelli abbia tentato un gruppo di Adamo ed Eva, ma, poco soddisfatto dell' opera sua, mutò gli abitatori dell' Eden in imagini di Deità pagane (Vasari, VI, 179—80). Finalmente riuscì a collocare i due progenitori della stirpe umana dietro l' altar maggiore di S. Maria del Fiore, ma le nudità di quelle figure sollevarono scandalo, così che, mentre lo scultore veniva fatto bersaglio di mordaci poesie, un anonimo contemporaneo scriveva: »19 dimarzo 1549 si scopri le lor de et sporche figure di marmo in S. Maria del Fiore, di mano di Baccio Bandinello, che furono un Adamo et un Eva: della qual cosa ne fu da tutta la città biasimato grandemente et con seco il Duca, comportassi una simile cosa in Duomo dinanzi a l' altare e dove si posa il Santissimo sacramento« (Gaye, Carteggio inedito, II, 500). Le statue furono tolte dal loro luogo nel 1722, ma anche questo provvedimento fornì pretesto alla manìa versaiuola di Giovan Battista Fagiuoli e di altri belli spiriti del tempo. Attualmente le due imagini si conservano nel cortile del Bargello.

loro risposte apparisce, per le quali mi scrissero più volte e dissero a bocca che io me ne dovessi burlare, essendo nota la mia virtù, che era proprio de' suggetti grandi di essere invidiato, e che la virtù di un homo insigne aveva questo di male, che non era conosciuta, e massimo nella patria, se non doppo morte: onde io per ultima impresa, la quale conservai e conserverò insino a morte, feci una torre da venti combattuta col motto: Nè per soffiare de' venti, il quale tolsi da Dante, dove dice:

Sta come torre ferma che non crolla
Già mai la cima per soffiar de' venti

e la feci gettare in bronzo, con la mia effigie da una parte con questa inscrizione nella circonferentia:

»Baccius Eq. S. J. ex Com. Bandinellis« e nell' altra l' impresa.[45])

E perchè, essendo chiamato dal Duca Cosimo per servirlo, nè potendo assistere in Roma, godetti per gratia speciale molti anni titolo di Presidente[46]) con i sua emolumenti, come si vede dalle riscossioni fatte per me in Roma gli Strozzi, Altoviti e Benintendi.

Tornato adunque in Firenze, e preso per moglie Ma^nna Jacopa di Giovambatista Doni, nobile fiorentino, bene provvisionato ed accarezzato da' detti Sig^ri Duchi, e servendoli in tutto quello che mi comandavano nel disegno, scultura e altri importantissimi negozzi, essendo da loro tanto familiarmente amato che più volte si degniorno di venire alla mia casa et alla mia villa delle Tre pulzelle, la sig^ra Duchessa a' balli e colezioni, gli supplicai, dico, che mi volessino concedere o di Siena o di Firenze quei magistrati che avevano ricevuto i miei passati: ma il sig^re Ducha, che stimava assai l' opera mia, temeva (come disse più volte alla sig^ra Duchessa e Vescovo di Marsiche, che perciò mi pregorno ad avere un pocho di pazzientia) temeva, dico, che con i gradi civili non abbandonassi l' opere e così gran frutto, andava renitente, pure, importunato, mi concesse gli Otto[47]), avendo voluto che io rinunziassi al foro ecclesiastico, e permesso che nel magistrato, in cambio del lucco, portassi l' abito dell' ordine e sedessi doppo al Proposto, e così, avendomi poi concesso altri nobili ofizzi, per l' ultimo m' ha fatto Capitano di parte Guelfa e Ofizziale de' fiumi, a beneplacito, fidandosi totalmente in me, come intelligente per i disordini che nascevano: e mi ha promesso e datone parola alla Sig^ra Duchessa, non volendo più affaticarmi e che io mi riposi già fatto vecchio, che doppo averò fatto il Gigante di piazza[48]) di volermi fare

[45]) Non trovasi registrata nell' Armand, nello Heiss e nel Friedländer.

[46]) Cioè Presidente dell' annona, come poco sopra ha detto.

[47]) Cioè degli Otto di Balìa.

[48]) Il Gigante non fu esegnito da Baccio, ma da Bartolomeo Ammannati, e si trova ancora sulla fonte di piazza della Signoria.

Quarantotto[49]), siccome io lo supplicato, e dare al mio figliolo Giulio, che attende alli studi, un veschovado, e a Ceseri un luogo in quello di Siena, con titolo di Conte, per rinnovare la memoria de' mia passati e riconoscere in me e mia figlioli l' antica servitù che da Francescho di Bandinello, ceppo del mio ramo, abbiamo fatto alla eccellentissima casa: piaccia a Dio che io viva, così segua.

Mi occore ancora dire che sono stato, tornato e ritornato più volte a Roma, come quando il papa mi mandò a chiamare per una lettera scrittami per lo Ambasciatore Galeotto de' Medici, e, passando da Siena, stetti in casa messere Belisario Bandinelli, dove da messere Giulio, Niccholò e altri mi fu fatto mille carezze, come ancora loro erano stati e più volte sono venuti a casa mia, accarezzandoci come amati parenti, non lasciando di dire che sempre ho amato quella città come patria de' mia passati, nè ho mancato alle occasioni di favorirla appresso il Sigre Duca, e massime quando, vinto Piero Strozzi, Monluc patteggiò col marchese di Marigniano[50]), che perciò, essendo venuti per ambasciatori di Siena — — — — — — — —[51]) per patteggiare con Sua Excellentia, fui con esso loro, dettigli da desinare e sa il Sigre Duca quello che io facessi, e sempre mi sono servito di qualche sanese. Doppo la cacciata de' Medici di Firenze e mutatione dello Stato, volendo Clemente settimo mandarmi a Firenze per alcuni negozi segreti e dicendoli io che temevo non m' intravenissi come a mio padre, essendo il popolo infuriato e nobili di male animo, mi disse il papa: Montate sopra la mia mula, andate a Firenze, chè temeranno di farmi dispiacere. E, fattomela dare con la sella e fornimenti pontificij, venni a Firenze, negotiai e non mi fu detto cosa alcuna; i fornimenti di velluto nero con le borchie e ferramenti messi a oro si conservano ancora in casa, e prego i miei successori a tenerne conto per memoria, sì come anchora di un vaso d' agata che mi donò il Cardinale di Sa Maria in Portico, al quale l' anno 1520 feci in Roma un lavoro stimato mirabile da tutta Roma.

Memoria VIII.

Ricordo, è memoria a voi, figliuoli miei e successori, se a Dio piacerà di darvene, come fonte di ogni bene a ricordarvi le grandi fatiche che ha durate il padre vostro dall' ora che nacque, per lasciarvi non solo in buono stato, ma ridurvi in parte allo splendore de' Sigri vostri antenati, onde posso ben dire che, per voi felicitare, sia caduta in me la

49) È noto che quarantotto erano i componenti il Senato fiorentino istituito nel 1532.

50) Biagio di Monluc, capitano dei francesi che erano a Siena in aiuto dei fuorusciti. Jacopo de' Medici, marchese di Marignano, comandante le forze di Cosimo.

51) Lacuna di due terzi di riga nel manoscritto.

maledizione data nella Sacra Genesi al nostro primo padre: »in sudore vultus tui, etc.«.

Fra le mie fatiche non tratterò di quelle che ne' disegni, ne' marmi, ne' bronzi e ne' colori sono già note al mondo e che forse doppo la morte mia saranno fra gli inteligenti in quella estimatione che devono, ma tratto di quelli che, in vece di riposo, ho rubato al sonno ed alla quiete; perchè, non essendo io dedito a Cerere, Bacco e Venere, non mi ricordo (assuefatto da piccolo col terrore di mio padre) avere mai dormito, e questo nelle notti maggiori, più di cinque ore, usando questo termine e massime nel verno, conformandomi poi secondo i tempi; da l' una alle tre attendevo a leggere o istorie, fra le quali ho sempre stimato Tito Livio, Tacito, Sallustio ed altri; in Erodoto stimavo più lo stile che la materia: de' poeti, quanto a' latini Horatio e Vergilio erono i miei amori; quanto a Homero, anchora che io avessi un poco di principio della lingua greca, con tutto ciò non lo intendevo molto in greco, nè piacendomi le traduzioni latine nè avendo tempo da perdercci, poco lo studiai; fra tutti i poeti vulgari Dante mi pareva amirabile, ma Francescho Petrarcha fu il mio amore, quale ho cercato sempre di immitare, e in vari tempi e varie occasioni ho composto da 200 sonetti, diciotto canzoni e sei sestine e dua trionfi, uno sopra a Carlo Quinto nella vittoria contro a' principi protestanti e l' altro nella vittoria di Siena che ebbe il duca Cosimo, e, se viverò, forse ne farò delli altri, avertendo che i sonetti parte sono sacri, essendomi assai dilettato di leggere la scrittura sacra ed alcuni de' Santi Padri, perchè, avendo avuto a trattare co' Principi, e in particolare con Ecclesiastici, dove continovamente assistono grandi personaggi, ho voluto sempre potere in parte comparire, oltre che la pratica importa, assai: parte sono morali, non mi essendo dilettato delli amorosi, poichè il tempo e la natura non lo concedevano, e di questi alcuni sono in dialogo. Tutti gli altri versano intorno a lodi o ringratiamenti, come a Carlo V, al Duca Cosimo, a' Bandinelli di Siena, al Doni etc., ovvero contro al Zati provveditore dell' opera, a Benedetto Varchi, a Alfonso de' Pazzi e Giorgio Vasari, non perchè io fussi d' animo e lingua satiricha, ma perchè, come scrissi più volte al duca Cosimo, nacque fra Sforza e me grave inimicitia, perchè mi voleva usurpare l' acque che avevo ritrovate a Fiesole nella mia villa delle Tre pulzelle, onde tanto litigamo, e si ebbe a decidere con l' autorità del Sig^r Duca, per mezzo dell' auditore Torelli: e contro al Vasari, non essendo abile nel disegno a sciormi le scarpe nè essere mio discepolo, voleva fare del saccente e del saputo, onde io più volte gli mostrai la sua buassaggine, e particolarmente, avendomi Sua Eccelentia chiesto un disegno della fabbrica che voleva fare de' Pitti, e mandatogliene per il

mio figliolo, Giorgio, chè vi si abbattè, poco intendendo, mi ebbe a riprendere, onde io ne scrissi al sig^{re} Duca, come si vede fra le mie copie, e a bocca gliene parlai, mostrando che Giorgio in ciò non sapeva dove si avessi il capo, e questo avenne ancora in altre occasioni, onde mi odiava a morte, mi biasimava e detraeva, ma alla sfuggiasca, perchè aveva paura di me. Contro al Varchi fu accagione di un luogo di Tacito, il quale, ancora che fussi dotto, gli dissi in presentia del Duca che egli era più poeta che istorico. Contro al Pazzi perchè era s opra ogni altro satirico nè l' averebbe perdonata a Dio[52]. Al Zati perchè nell' opera mi faceva storiare e ritardava le provvisioni concesse dal Sig^{re} Duca a' giovani che nella mia Academia particolare del disegno sotto di me studiavano, come si vede in una carta da me disegniata e fatta stampare in Roma con le parole: Academia Bacci ex Senariis comitibus Bandinellis; onde io fui forzato ricorrere al Duca, il quale perciò ordinò e passò per partito delli operai, che erono Lorenzo Strozzi, Lionardo Ridolfi, Ugo della Stufa, a' 6 di Dicembre 1540, rogato sere Francesco Sacci, che il Provveditore et operai non potessino disporre cosa alcuna senza licentia del sig^{re} Duca e mia, massime intorno alla fabbrica di S. Maria del Fiore, come apparisce da più scritture a presso di me.[53] Occorrendo di dire quanto a' giovani della mia accademia, amai tutti egguala mente, ma perchè non omnium est adire Corintum, non tutti fecero riuscita, sì come la fece Vincentio de' Rossi e Bartolomeo Ammannati; ma questo nell' ultimo non si portò molto bene verso di me[54])

[52]) Due di questi sonetti, crediamo inediti, abbiamo letti nel Codice Capponiano n. 421 (Biblioteca nazionale centrale di Firenze); a c. 224 v.:

Bandinello, ha' tu fatto quel gighante

e a c. 518 v.:

O Baccius faciebat Bandinello.

Dello stesso Alfonso de' Pazzi, in un altro codice della Nazionale di Firenze, il Palatino n. 248, abbiamo trovato, a c. 80 r., un feroce epitaffio, che ancor esso crediamo inedito, contro Baccio Bandinelli. Eccolo:

Al Bandinello,

Il mazzuol, ch' è qui intorno, e lo scarpello
Mostran che qui sepolto è 'l Bandinello,
Di cui la fama assai si pregia e stima.
Felice a lui, se fosse morto prima!

[53]) Il Gaye (Carteggio inedito, II, 298) e il Milanesi nelle sue note al Vasari (VI, 179) ricordano l'ordine dato dal duca Cosimo agli operai sotto la data del 24 novembre 1540.

[54]) I primi segni ben palesi della inimicizia fra il Bandinelli e Bartolomeo Ammannati si mostrarono nel 1555, quando l'Ammannati fu dal Vasari raccomandato al Duca, che gli diede da lavorare in Palazzo Vecchio; l' odio fra i due artisti si accrebbe di poi, quando essi entrarono palesemente in gara per l' esecuzione del gigante, da collocarsi sulla fonte di piazza della Signoria (Vasari, VI, 186 e segg.)

Ancora Anfolso Rodriguez tolledano, che mi dette la sigra Duchessa, riuscì assai valente, come si vidde da una testa fatta di Carlo V molto al vivo, ma parendoli di essere maestro avanti al tempo, se ne tornò alla patria e di là mi scrisse che faceva buono profitto. Ho composto e scritto altre opere la maggior parte di mia mano, con tutto non avessi buono carattere, o, per meglio dire, con il tempo l' avessi guasto, assicurandovi in coscientia mia, che, se non fussi stata, oltre la inclinatione, la dura necessità, averei auto molto più gusto, che adoperando il ferro, immortalarmi con la penna, come studio veramente ingenuo e liberale. Fra le altre cose, figlioli mia, che io vi lascio, sono prima alcuni Dialoghi con Giotto sopra la scultura e disegno, quali cominciano: Una gran lode meritano quelli che dell' arti preclari sono stati inventori etc. Un libro, quale sia più nobile, la Pittura o la Scultura, con la dedicatoria al Duca Cosimo Sigre Nostro, la quale comincia: Perchè sei capacissimo di ogni altra speculatione e sai quanto l' anime de' mortali cerchino di sapere per vivere sempre e farsi immortali etc. Un libro del disegno in 70 capitoli che comincia: Il disegno è una superficie piana etc. Un altro libro pure del disegno, il principio del quale è questo: Disegno è una disposizione di infinite e varie specie, formate in tanti e varii modi, come la maestà della natura ci mostra di continuo, le quali specie e nelle umane menti si formano etc. L' Accademia, che comincia: l' uomo nasce col desiderio di imparare per vivere e farsi immortale etc. Item della Architettura, témpi, colonne, colossi etc. Un libro della vera nobiltà alla Sigra Duchessa Leonora, nel quale, concludendo che non dal sangue solamente, ma dalla virtù dipende, incidentemente gli dimostro la nobiltà, de' mia passati venuti da Sigri Bandinelli di Siena, e quanto abbi illustrato il mio ramo con l' ordine di S. Jacopo, del quale si gloriò il padre di Sua Eccellentia, con la dedicatoria che comincia: Sì come io pretendo il primo grado nell' essere de' più obbligati servitori della Eccellentia Vostra, così stimo di non avere l' inferiore nella Sua grazia etc. Un raccolto di più sermoni fatti in diverse Compagnie. Un raccolto di lettere a diversi, e di diversi Principi e particolari, per le quali potete vedere in che istimazione io fussi, e di molte opere da me fatte etc. E perchè infino adesso mi è mancato il tempo di poterle ridurre a perfetione, ripulirle, rivederle e riscriverle, e Dio sa se l' averò per l' avvenire, ritrovandomi già vecchio e affaticato, vi prego, vi scongiuro, figliuoli miei, per le viscere di Giesù Christo, per l' obbligo che mi avete come vostro benefattore, per l' amore che dovete come a padre, che doppo la morte mia e che sarò passato da questa valle di miserie, doviate e vogliate ridurle insieme, farle riscrivere e rivedere a persone intelligenti della professione che trattano, avertendoli che, essendo scritti la maggior parte

di mia mano, di prima penna, et avendo io come ho detto carattere male agevole, di materie non volgari e parte non finiti, l' opera sarà più difficile di quello che vi potete immaginare: ma che non può l' amore? Eseguite adunque il comandamento di vostro padre, e, ridottoli a termine, conservategli in memoria mia, lassando in vostra libertà pubblicarli; e dovete maravigliarvi che fra tanti disegni, sculture, ofizi e altro, abbi potuto scrivere tanto; perchè io, ritornando dove cominciai nell' istitutione della mia vita, in fino alle tre leggevo istorie, poeti escrittura sacra, e doppo andavo a cena; doppo cena, ritiratomi mio oratorio, ringratiavo Dio de' benefizi ricevuti e lo pregavo a tenermi in capo la sua Santa mano: intorno alle cinque ore (tratto del verno) dormivo insino alle dieci, et alle dieci chiamato o dalla sveglia o da chi ne aveva il carico, davo la mano per dua ore a comporre e scrivere sopra quello che avevo prima determinato; in su le dodici venivano i giovani et insino al dì si attendeva a disegniare, e doppo, udita messa, si andava a l' opere, in casa, ne l' Opera o dove bisognava; e di più la state andavo spesso, come ancora vo, a' capitani di Parte fuora del Magistrato, e, chiamati i capo maestri, volevo da loro intendere e vedere i rapporti e disegni delle fabbriche e ripari de' fiumi, insegniavo loro e riprendevo dove avessino errato, cosa molto grata a' mia colleghi, molti de' quali, per la mutatione e varietà de' traffichi, erano pochi esperti, e così era gratissimo al Sig^re^ Duca, come si vede per più sue lettere e tutto a gloria del S. Dio.

Memoria VIIII.

A' miei figliuoli come essendomi in più tempi et in diverse occasioni valuto dall' opera di S^a^ Maria del Fiore di più legniami, marmi e altro, non solo per servitio della chiesa, ma mio proprio e de' giovani che, per concessione di Sua Eccellentia, imparavano sotto la mia disciplina, come è detto: perciò, se detti operai pretendessino cosa alcuna contro a voi mie eredi per le suddette cose valsemi, avvertite che non debbo loro cosa alcuna per una fine e supplica di Sua Eccelenzzia, come potete vedere fra le mie scritture, ove anchora la sopra intendentia dell' Opera, come per partita de' 6 di dicembre 1540: e fra le dette scritture e libri di quoio rosso e nero e bianco potrete vedere diversi accordi fatti con principi, duchi e cardinali, a cagione dell' opere, come per esempio col Sig^re^ Ducha nostro del coro di S. Maria del Fiore, del Sepolchro del Sig^re^ Giovanni suo padre, quale è in S. Lorenzo, la cui base è ridotta a perfetione, ma non la statua, per avere disegniato di metterla in su la piazza di S^o^ Lorenzo, ove prima voleva che andassi in una capella, però bisogna farlo in altra positura, e così imperfetto si conserva

nell' Opera.55) Sì come ancora l'accordo fatto co' Sig^{ri} Genovesi, quali in quel tempo governavano Genova, per farmi fare una statua di marmo circa a quattro braccia con la effigie del Sig^{re} principe Andrea Doria, onde io, partendomi male volentieri dalla servitù di papa Clemente, che dificilmente perciò mi dava licentia, a richiesta del cardinale Doria mi condussi infino a Genova, dove, aspettando nè comparendo il principe, anchora che il Sig^{re} Cardinale mi avessi dato stanze nel suo palazzo e per onorarmi come cav^{re} la sua propria tavola, mi volli partire da Genova, e andato a Carrara feci levare il marmo; in quel mentre mi mandò al vivo l' effigie del Principe et avendola cominciata e persistendo la Signoria e il Cardinale che io la dovessi fare condurre a Genova, venimo in disparere, e richiamato segretamente dal Papa, la lassai così imperfetta in Carrara, come anchora si può vedere, e credo che si vedrà, perchè, se bene avevo animo di finirla et ero in qualche obligo per una scritta fatta in Genova fra il cardinale e me per mano di Luigi Alamanni, che allora vi si ritrovava, e promesso darmene mille scudi, con tutto ciò la servitù della gran casa de' Medici et impedimenti di malattie non lo premessono: e, se bene io avevo ricevuto da' Signori Genovesi ducati quattrocento, chi considererà senza passione le spese e le fatiche fatte in sino allora troverà che io più tosto sono creditore di detti Sig^{ri}, come ne scrissi al Cardinale e si può vedere per diverse lettere. 56)

Trovarete anchora per conto de' dua sepolchri per la memoria de' Pontefici Leone e Clemente, in torno a' quali mi soleva dire Clemente che di mia mano gli avevo a fare se moriva avanti di me, e però, sapendo i cardinali Cibo, Medici, Ridolfi e Salviati, esecutori testamentarij di Clemente l' intentione del papa, vollero che col mio disegnio ed opera, onde io volli una libera scrittura di fare quanto mi piacessi intorno al quadro o intagli, istorie grande e piccole, con piena autorità di fare modelli e disegni, ordinare, mettere e rinnovare operanti e maestri di ogni sorte come a me pareva 57) così ne feci molti disegni e modelli, et andato a Carrara a levare i marmi, ebbi una nota anchora da Michelagniolo Buoniaruoti, mio amico, di quanti volevano essere secondo il parere suo, non molto distante dal mio; ove, cavati tutti i marmi, essendovi

55) La base servì ad uso di fontana fino all' anno 1851, in cui vi fu collocata sopra la statua di Giovanni dalle Bande Nere, che sino allora era stata nel salone di palazzo Vecchio.

56) Il Vasari, a questo proposito, si diffonde in più ampi particolari (VI, p. 157 e 161 e segg.). Documenti relativi a questa statua allegorica di Andrea Doria, la quale verosimilmente fu allogata a Baccio nel 1523, furono pubblicati dal Milanesi nelle sue note al Vasari (luog. cit., p. 157).

57) Il contratto originale, citato dal Milanesi, si conserva nell' Archivio di Stato di Firenze, fra le carte dei Bandinelli, filza 7, p. 309.

stato molti mesi, non però sempre a Carrara, ma quando a Pisa e Firenze, me ne tornai a Roma, onde trovai che tutti i sopradetti esecutori avevano dato piena autorità e rimessosi totalmente nel Cardinale Ridolfi, col quale avendo trattato, conforme ai miei disegni ordinai qualunque cosa, et avendo ridotto il tutto a buon termine, per una grave indispositione, pregai il cardinale Ridolfi che si consegniassi ad altri molte cose che restavono a fare, vedendo non le potere finire così presto come desideravono.[58])

Vedranno anchora diverse altre opere fatte da me per la Eccellentia del Sigre Duca, la Pietà per il mio sepolcro, fatta in gran parte con l' aiuto di Clemente mio figliolo,[59]) il quale Clemente, se fussi andato per vita non ho dubbio che non avessi arrivato nella scultura alla fama de' più famosi Grecij, e così mi diceva, amirandolo, il grande Buonaruoti, ch' era venuto in tanta reputatione, etiandio che fussi naturale, la contessa di Pietra, la quale restata vedova e del disegnio si dilettava, me lo chiese per marito, ma io non lo volli acconsentire perchè era troppo giovane e si sarebbe deviato dalle virtù; ma Dio in Roma di febre e catarro me lo volle levare; ora si riposi in cielo.

Avvertendovi ancora che se bene si veggono alchune pitture di mia mano stimatissime, con tutto ciò non ci sono stato molto dedico, come più volte lo dissi e scrissi a loro Eccellentie, e fra queste vi prego a tenere conto del quadro che vi lascio in casa, ove col mezzo di una spera dipinsi me stesso; conservandolo, di me vi ricordiate e preghiate per l' anima mia.[60])

Tutto il mio intento era nel disegniare e nel quale, al giudizio di Michelagniolo, de' nostri Principi e de' migliori, tanto prevalsi: gran quantità ne hanno loro Eccellenzie, altri mandati in Germania et altri in Francia, ed altri sparsi per l' Italia, alchuni dei quali so che si sono venduti sino a dugento scudi: alchuni ancora sono stati stampati, come So Lorenzo in Roma sopra la graticola, la Sconficcatione e altri; con tutto ciò ve ne lascio quasi pieno un cassone, quali terrete come tante gioie, nè ve li lasciate uscire di mano, poi che verrà tempo che varranno tesori; e Dio vi benedica; avvertendovi però di uno errore che nacque nella stampa di So Lorenzo, ove l' intagliatore, in cambio di intagliare Band.,

---

[58]) Circa l' incarico della esecuzione delle sepolture di Leone X e di Clemente VII, che prima dovevano essere collocate nella basilica di S. Maria Maggiore in Roma e poi furono invece poste nella chiesa della Minerva, il Vasari (VI, 162 e segg.) narra che esso fu con male arti dal Bandinelli carpito ad Alfonso Lombardi ferrarese.

[59]) La Pietà si conserva ancora al suo luogo.

[60]) Che Baccio abbia dipinto ci è attestato anche dal Vasari (VI, 139) e da un documento publicato dal Milanesi (ibid. n. 1). L' autoritratto si conserva nella raccolta degli Uffizi.

intagliò Brand., onde molti che non sapevano lo interpretavano per Brandi, Brandini e Brandinelli, onde io ne feci ristampare un' altra in più piccola e migliore forma, col nome finito Bandinelli.[61])

Mi occorre ancora dirvi, figlioli mia, come talvolta ero biasimato da molti e particolaremente dal buon Buoniaruoti, il giuditio del quale stimavo sopra ogni altro, sì perchè era intelligente, come perchè non si moveva da animo malignio, che cominciando e bene disegniando l' opere più importanti, vi facessi mettere le mani dal Rossi, dall' Ammannati, da Clemente e da altri: io non nego che in gran parte non avessi ragione, perchè talvolta l' opere non riuscivono di quella gran perfetione che sarebbono state con la mia mano, ma bisognia considerare che ebbi e ho sempre auto molti disturbi, perchè, tralasciando le infermità e la cura familiare della casa e figliuoli, gli studi ne erano buona parte cagione, a' quali, come già vi ho detto, ero molto inchinato, e in varie occasioni mi feci molto onore, particolaremente nelle istorie e poesia, come v' ho accennato, avendo fatto molte compositioni volgari e alcune ancora latine, ma poche, come, verbigratia, al Sig^re Don Pietro di Pina frate dell' Ordine e Capellano dell' Imperadore Carlo, dal quale ricevetti l' abito, che feci in mia lode, doppo avere presa la santissima comunione, avanti all' abito, nel Inno che comincia:

Bacci, foelix et amplius etc.

Come ancora mi feci grande onore con le lingue, perchè parlavo mediocremente latino, leggevo un pocho di greco, parlavo bene la lingua spagniuola et avevò qualche principio della franzese, tutte esercitate in Roma: mi era ancora di grande impedimento l' avere assistere e corteggiare il papa, oltre a' viaggi fatti seco a Bologna e in altre occasione, oltre che la Presidentia e cura che la città di Roma e il popolo romano impatiente e libero stessi abbondante, oltre l' occupationi datemisi, come ne ebbi e ne ho non poche in Firenze, essendo impiegato dal Sig^re Duca ora per lo stato di Siena, ora per una cosa, ora per un' altra, oltre a' Capitani di Parte e altri ofizi che assai mi distoglievano; e non poco talvolta i principi che da loro mi volevano, sì che, aggiunto il disegniare, che era il maggiore mio intento, non molto potevo attendere, aggiungesi diverse indispositioni, più di uno sdegnio e qualche inimicizia, intorno alle quali fui più di una volta forzato a pore le mani alla spada, la quale ebbi per uso non di portare, ma la facevo torre sotto il braccio

---

[61]) L' incisione del martirio di S. Lorenzo fu eseguita da Marcantonio Raimondi e il Bandinelli se ne mostrò molto malcoltento e ne mosse lagnanza col papa (cfr. Vasari, op. cit. V), il quale conobbe l' irragionevolezza di Baccio e la somma valentia di Marcantonio. Circa l' errore del nome, anche il Vasari vi incorre, scrivendo che prima il Bandinelli si faceva chiamare Brandini (VI, 195).

ad uno dei miei servitori, che sempre mi seguiva, non volendo, come Cav^{re} e nobile, portare basto; ed oltre a due quistioni fatte in Roma, in una delle quali restai ferito, e nell' altra ebbi precetto dal Governatore di Roma, sotto pena di mille ducati, di non mi partire di casa, la quale fu accomodata dal cardinale Salviati, l' insolenza dello Zati mi sforzò ad assaltarlo su la piazza di S. Maria del Fiore, e, se non eramo sparti da alcuni gentiluomini, qualcuno di noi vi restava morto, perchè l' avevo deliberato, ma il Sig^{re} Duca l' accomodò e ci fece fare la pace, riprendendo molto il Zati. E in questo immitavo il capitano Giovambatista mio zio, il quale fu così risentito che non solo per sè, ma per altri ancora, e massime per gli amici e per la patria, soleva pigliare le brighe: questa fu la cagione che, avendoli riferito Monsig^{re} di Vidame come il capitano Claudio della Ciartè aveva in Lione in presentia del Senesciallo, di esso Vidame e di altri sparlato di Piero de' Medici e detto che era un folle e a tutti disleale e nel progresso del parlare che in Firenze non era vera nobiltà, perchè quelli che vi erano chiamati nobili non attendevano all' arti liberali, ma alle meccaniche, come è la lana, la seta e la merchatura, tanto abborrita dalla nobiltà franzese e da tutti i veri nobili dell' altre nazioni, onde il capitano, difesa con vive ragioni la sua patria e l' amico al sig^{re} Vidame, venne in tanto sdegnio che gli mandò questo cartello di disfida, da me tradotto dal Franzese: »Cav^{re} Capitano della Ciartre, se è vero quanto m' ha riferito monsù Vidame, dell' avere voi al Senescial di Lione et ad altri Sig^{ri} detto e sparlato in pregiuditio del Ma^{co} Piero de' Medici e della patria mia, e lo vogliate mantenere, avete tante volte mentito, mentite e mentirete quante parole vi sono uscite, escono e di bocca a tale proposito esciranno, e, per mostrare a tutti la malvagità della vostra intentione, vi disfido a morte e per questo cartello vi impegno la mia fede; eleggete l' armi, sarà il campo la pubblica piazza di Lione, il tempo lunedì prossimo futuro.

Giovambatista Bandinelli
Capitano. Mano propria.«

La Ciastre, non potendo negare le parole che aveva dette pubblicamente e volendole mantenere, accettò la disfida: si condussero in campo con spada e cappa al concorso di quasi tutta la città, e, come mi riferì più volte il sopra detto capitano mio zio, egli restò malamente ferito in un braccio, ma La Ciastre, alla quinta stocchata passato da una parte all' altra, vi restò morto; e mi soleva dire che, quando lo vedde esangue e spirato, si pentì del suo furore, nè per uno tempo se lo potè levare dal tardo pentimento e fantasia: successe a me quasi il simile nella prima quistione che feci in Roma, avendola fatta per Clemente settimo, tassato per una estrema avaritia e l' avere venduto i cappelli rossi, con poco

decoro della Chiesa, a più offerenti; ma, vero o no, sempre si hanno a difendere i padroni e gli amici. E il Cap^{no} ne ricevè da' cittadini molti ringratiamenti, ma particolaremente dal Mag^{co} Piero, una lettera del quale ancora si conserva, e io come ho gia detto continovi favori dal papa mio benef^{e}.[62]) Non ho mancato, dove è stata forza, di vendicarmi per altre strade, come sa il sig^{re} Duca, che con la sua gratia vi ebbe a mettere le mani.

Memoria VIIII.

Come altre volte vi ho accennato, avendo più volte scritto all'Ambasciatore del Cristianissimo in Roma, acciò mi favorissi col capitano Giovambatista mio zio che per me lo proccurava, da che tanti della mia famiglia erano stati e sono in Francia servitori di loro Maestà, come il Signore Girolamo di Paulel in Tolosa et i Signori di Figueret (se però sono de' nostri) e prima Bartolomeo Fulgentio, l' Alfiere Bandino e, più di ogni altro, il suddetto capitano Giovambatista, che di presente lo serve, di potere aggiungere a l' arme nostra, ch' è come ho detto la palla azzurra col cav^{re} di argento, che acquistò Guido generale in Terra Santa per il suo valore, di concedere, dico, che potessimo aggiungere i tre gigli, come era stato concesso a molte famiglie illustri, onde potessimo dimostrare di essere, sotto il loro patrocinio, servitori della reale casa, onde per ultimo mi scrisse a' cinque di aprile 1537 e, fra l' altre cose, dice: »Io ho scritto alla corte e replicato per il caso vostro de' Gigli, et ho scritto di modo che doverrà essere secondo il vostro intento: non avendo altra commessione, non partirò di questo paese che non sia fatto Puasqua, ma vi voglio soggiungere che non vi affrettiate in questa cosa vostra, perchè il Cristianissimo era in Normandia per l' ultima che ho veduto che è a' confini d' Inghilterra etc.« E la Sig^{ra} Ambasciatrice in carattere francese mi dà nuova del capitano mio zio e promette favorirmi etc., data di Bagniara. Ove poi, tornato in Francia, operò mediante i meriti del capitano, la nobiltà della casa e la mia virtù con il Re, che mi concesse la grazia, dandoci titolo di nobili, et il capitano meritevole di quella corona, come si vede per privilegio in carta pecora di sua maestà, con il grande sigillo di cera rossa de' 3 gigli in stagno, dato in Parigi a' 3 di marzo 1539, il quale potete vedere insieme con quello dell' Imperadore Federigo 3° a Bartolomeo di Francescho e quello di Carlo V a me concesso, ma in foglio; che fu errore in Inspruck, fatto dal Commendatore di Leone don Francescho de los Covos; ma fece errore, perchè simiglianti privilegii devono essere fatti in cartapecora, per il pericolo che portano di non rompersi; questo fu tanto più facile ottenerlo, quanto il capitano Gio-

[62]) Benefattore?

vambatista molti anni prima, cioè nel 1518, l'aveva ottenuto di moto proprio dal re Francescho, ma per lui proprio, senza nominare me nè miei discendenti; onde io poi, risentitomi col zio, mi lamentai seco e gli ne scrissi, al che mi rispose non ci avere avvertito, e che mi aiutassi al che sarebbe in mio favore; ma per allora non lo tentai per avere altre occupationi, il che avendo poi fatto, mi riuscì per la grazia di Dio e dei miei avvocati, come già vi ho detto, essendo nel privilegio concesso a tutti i nostri discendenti, onde d'allora in qua feci l'arme con la croce di S. Jacopo nel mezzo le palle antiche de' Bandinelli e li tre gigli rinquartata: ma voi, figlioli miei, doppo la morte mia, non essendo cav^{ri} di S^{o} Jacopo, non potrete usare le croce, ma vi consiglio, ritenendo il solito campo giallo con arabeschi d'oro, la palla azzurra col cav^{re} di argento che nella nostra arma antica che è in un canto dell'arme, a man dritta, la mettiate nel mezzo, due gigli di sopra e uno di sotto, e così sarà una bella arme. I nostri antichi messero la palla dal canto destro per dimostrare ch'era uno aggiunto, poichè l'arme antica di quelli che vennero con Carlo Magno dalla Francia orientale usorno per arme il semplice scudo giallo con arabeschi d'oro; così l'usò nel 1040 il conte Bandinello e gli altri conti della medesima casa, così papa Alessandro III, così gli altri insino a Guido che andò in Terra Santa con le pubbliche bandiere e comandò da 900 sanesi, segniati con la croce, il quale per le sue opere illustri, doppo la presa di Damiata, fu fatto dai Re e Principi della conquista cav^{re} e datogli per segno della sua valentia la palla e il cav^{re}, quasi volessero dire che egli fussi allora uno dei più valorosi cavalieri del mondo, avvertendovi che i signori Bandinelli, sì come si divisero in più colonelli, così alcuni di loro col nome mutaro l'arme, perchè, essendo da principio che furno lasciati in Toschana da Carlo Magnio, dal quale furno fatti Signori di molte castella e terre e lasciati vicarii dell'Imperio, ove stettano più secoli potenti e grandi, si ridussero al fine in Siena, ove, connumerati fra' grandi, illustrarono e resero lo splendore alla città, dove col tempo, godendo pure i loro stati e signorie e il vicariato dello imperio nella stessa città e suo dominio, nella quale fabbricorno superbi palazzi, torri, piazze e altri edefitii, in quella, dico, dalla antica patria loro furno prima chiamati franzesi: questi si chiamorno poi Bandinelli da due voci tedesche che denotano Banda veloce: et i Bandinelli si divisero in più consorterie; prima in Paparoni, da papa Alessandro III, onde in Siena è piazza Paparona; in Palazzesi, dal Palazzo che fabbricò il generale Guido, de' quali propriamente siamo noi, Belisario e Niccholò di Siena e quelli di Tolosa in Francia, avendo poi ripreso il nome antico Bandinelli; in Cerretani, per la signoria di Cerreto Crampoli; in Muciatti etc. I Paparoni, come si vede per l'arme di papa Alessandro, ritennero il

semplice scudo con arabeschi; i Cerrètani, in cambio della palla col cavaliere, un castello a man dritta, come gli altri ritengono la palla; i Palazzesi e Bandinelli la suddetta palla, sì come hanno ritenuto i mia insino a me, che la mutai come già vi ho detto.

Memoria XI.

A voi, carissimi et amatissimi figlioli, pregandovi di tenerlo a mente non meno di quello che con tutto il cuore mi sono ingegniato lasciarvelo scritto, cioè che, considerando quanta fatica habbi durato il padre vostro per farvi racquistare quanto in un secolo vi hanno fatto perdere, parte per fortuna e parte per imprudenza i vostri antecessori, cerchiate prima con il timore di Dio, perchè: initium Sapientiae est timor Domini, e doppo con quel cauto modo economico di procedere, (il che sempre aiuta) che a giovani nobili e di umana prudentia dotati si richiede: assicurandovi che quando in una casa manchano le facultà si finiscono ancora gli onori, i gradi, gli amici e la reputatione, primo nervo, come scrive Tacito, della stessa nobiltà, la quale in quel modo che si acquista nello stesso si perde.

Io vi lascio uno stato da potervi, se sarete savi, nobilemente mantenere, e che come da parte di Sua Eccellentia mi scrisse Mons^re^ di Marsico, pochi, ancora che nobilissimi, havevano; poichè io vi lascio tutrice vostra madre, le virtù e amore della quale non ho termini da esplicare, se non fussi talvolta guasta dal suo fratello; vi lascio, dico, una bella casa nella via de' Ginori, una da S^o^ Michele Bisdomini, una in Pinti, una in sul Renaio, un podere a Fiesole con l'osterie e fonte con la mia arme, detto le Tre pulzelle, un podere a S^o^ Gervasio detto Malcantone; un podere alle Gualchiere a Remoli; due poderi a S^o^ Lorenzo a Pinzi di Monte con casa da Sig^re^, che fu abbruciata in parte nello assedio di Firenze[63]), con monti e più case, un podere alla casa[64]) fuora della porta del Prato, detta Gualdimari, una bella e comoda casa in Prato, dove tengo il fattore generale, un fitto annuale di staia 116 di grano da' frati delle Sacca, i beni compri dalla mansione dell' Altopascio per cinque mila scudi e altri fitti e terre spezzate, come potete vedere per un libro in cartapecora con coperte rosse ed uno nero in foglio ed altri, dove sono (oltre a molti particolari, come testamenti, patenti, memorie e altro appartenenti a' mie passati) tutti i contratti, conventioni e compre fatte da Michelagniolo mio padre e da me in particolare, quai beni non mancano di bestiame, prestite e ogni altra cosa necessaria, sì come le case piene di mobili, ma

63) Lacuna di una parola nel testo.

64) Guasti, La villa Bandinelli a Pizzidimonte. Lettera al prof. Antonio Marini, nel Calendario Pratese, 1828.

in particolare quella di Firenze così ripiena che, se computerete i quadri, le statue, la Sconficcatione che io tanto stimo, il Nicchio d' oro e pietre donatomi da Carlo Quinto, alcuni vasi d' agate e ametisti, quali già furno del Ma^{co} Piero e restati in mano a Michelagniolo mio padre per un credito che aveva seco di 800 ducati, et altri a me stati donati con l' argenterie et altri mobili, in parte fatti venire di Francia per via del Sig^{re} Girolamo Bandinelli, con quattro muli e tre cavalli in non poco prezzo, troverete ascendere il tutto a più di 5000 ducati. Io ho cercato di legarvi al possibile con fidecommissi, acciò non sia nel potere vostro dissipare le mie fatiche, come potete vedere dal testamento doppo la morte mia, la quale sia rimessa nelle mani della Infinita sapientia: ma conosco, figlioli miei, con l'esempio di tante altre case, che, se da voi stessi non vi legate, non è cosa al mondo che vi possa ritenere dal precipitio.

Di molti figlioli che ho auto, alchuni mi sono morti, ne' quali avevo grandissima speranza, ed in particolare di Clemente, il quale, ancora che fussi naturale et aquistato fuora di una legittima intemperanza, onde posso dire col Profeta: »Delictos juventutis mee et ignorantias meas ne memineris, Domine« era per riuscire di gran valore; ma, quando io mi ricordo della morte di Alessandro, le lagrime mi vengono agli occhi, nè me lo posso levare dal cuore: era questo fanciullo dotato di tanta bellezza, che mi ebbe a dire più volte la signora Duchessa non avere veduto un simile, e, quando fu alla mia villa di Fiesole, lo volle sempre da sè e più volte lo baciò; perchè, oltre essere bello, era ancora gratioso et avendoli fatto insegniare tutto quello che poteva comportare l' età, col favore di $Mons^{re}$ Rev^{mo} di Mantova, lo mandai per paggio al Sig^{re} Duca Guglielmo, raccomandato ancora dalla Sig^{ra} Duchessa. Stette quivi dua anni, attendendo ad imparare e ben servire, tanto amato da quella corte, che più non si poteva desiderare, quando Atropo maligna, troncando con febbre acuta il filo della sua vita, la tolse a lui, ed a' suoi genitori la concetta speranza: dolse a tutta quella città e Corte a meraviglia. Che egli fussi amato da quei principi vedesi non solo da una lettera del Sig^{re} Duca appresso di me, ma da un madrigale, fatto, mentre Alessandro era infermo, dal Sig^{re} Don Luigi Gonzaga che allora si ritrovava in Mantova, mandatomi dal Ma^{ro} de' Paggi, di questo tenore:

Parca, deh!, di' che fai?
A che cerchi eclissare
D'Alessandro gentil gli umili rai?
Deh, perchè vuoi turbare
Con sì maligno ardore

Ove han seggio le gratie e Dio d' Amore?
Sarà dunque trofeo, sarà tuo vanto
Di torre a Flora un giglio, a Rosa un manto?

Ebbe male quindici giorni; fu sotterrato in S^o Francescho di Mantova con tanto nostro dolore che la madre ne fu per uscire dal sentimento. Fra gli altri che restarono se' tu, Cesare, al quale, come maggiore, ho voluto fare scrivere queste memorie, acciò le tenga bene a mente. Ricordati che, dopo averti fatto ammaestrare nelle scienze degne di gentilomo, ti ho insegniato io proprio tanto della geometria, prospettiva e disegno che nelle misure, nelle divisione, ne' numeri, nelle proportioni e levare le piante hai pochi che ti pareggino; conosco che sei di bello ingegnio, ma nello spendere, se non fussi il timore che hai di me, poco considerato. Veggo Giulio avere molto studiato, ma dalli studi avere tratta una grande intemperanza nel gettare via, di Michelagniolo non ho che dire, essendo così piccolo, e mi piace crederne ogni bene. Pregovi adunque di essere accorti, nè vi paia di stare sopra di cavallo così grosso che, per imprudenza vostra, non si possa trasformare in quello di Seiano, e vogliate ricordarvi, come già vi ho detto, dell' esempio di alcuno de' passati vostri e in particolare del senatore cavaliere Francescho, l' uve agreste del quale, cioè la superfluità delle spese, avendo in un solo banchetto, quando prese l' ordine, a corte bandita posto de dieci a dodici mila taglieri in tavola e dato mangiare fra questo e altri, oltre a' forastieri, quasi a tutta la città di Siena, onde si allegorno i denti a' suoi figlioli e a noi altri. Così di Viviano vostro bisavolo, il quale, come soleva dire mio padre, et io dico più di lui, col mandare male, con lo stare in villa, col secondo parentado, con l' odiare tutti i Bandinelli, col darsi in preda a' Cecherini, parenti suoi materni, fu la rovina e spiantamento della casa nostra, onde io fui forzato fare aggiungere in margine al libro delle decime quanto mi pareva a tale effetto necessario; è bene vero che nella morte ne mostrò un terribile pentimento; havendo, come si è detto, cercato di farvi riacquistare il tutto, così con la ricognitione de' nostri Bandinelli di Siena coll' autentica, come per le provanze di nobiltà, cavalierato illustre e altri nobilissimi gradi di presidentie, capitanati etc., solo bastanti a dichiararvi nobili, e, se piacerà a Dio che io viva, ne accrescerò delli altri senatorii e titolari.

Vi ho ridotto a memoria tutto questo, figlioli miei carissimi, ossa dell' ossa mie e scopo di ogni mia fatica acciò siate prudenti, temiate e amiate Dio, obbedendo a' suoi precetti, ricorriate per la intercessione alla Vergine Santissima et abbiate per particolari avvocati S^o Giovambatista protettore della città nostra e S. Caterina da Siena, avvertendovi che da

Francescho di Bandinello, dal cav. Francescho, dal cav. Sozzo etc., nostro antenato e primo capo del nostro ramo di Firenze, è sempre stato solito ed inviolabilmente osservato di padre in figliolo che la vigilia di detta Sa Caterina, in memoria della antica et amatissima patria nostra Siena, tutta la casa digiuni in pane et acqua, e così vi comando di osservare, ricordandovi di obbedire a' precetti del padre vostro come nell' antica legge obbedirno i Recabiti a quelli del padre loro; e, se venissi presto a morte, non trasgredite quelli della prudente madre vostra, acciò non vi sommergiate in quello naufragio, ove tanti, per giusto giudizio di Dio, periscono, nè dovete insuperbirvi delle ricchezze, perchè sono beni di fortuna, che vanno e vengono, e che se il figliolo di Perseo, re di Macedonia, doppo la vittoria di Emilio, si ridusse in Roma a guadagniare il pane sotto un notaio, come nota Ammiano Marcellino, et i figlioli di Giugurta, re di Numidia, vinto da Silla, mendicorno il pane, che può succedere a voi, a paralello numero ed ombra? Dio ve ne guardi, figlioli miei.

Io, figlioli miei, averei voluto che tutti attendessi al disegno, perchè è necessario a quale si voglia professione, ed uno solo alla scultura, quello che avessi veduto dalla natura inclinato, che però feci bonissima elezione di Clemente, perchè, avendo fatto di bonissimi suggetti stranieri, tanto più averei avuto caro che uno di voi avessi seguito i miei vestigij, ma, morto Clemente e doppo Scipione, tu, Cesare, ci sei stato poco inclinato, Alessandro andò a servire e Giulio ho voluto che attenda alli studi, avendolo perciò mandato all' Università di Parigi, dove stette ancora fra' Leone. Ve lo tenni tre anni e più ve l' averei tenuto, ma perchè faceva del principe e spendeva più che non erano le forze mia, fui forzato a farlo richiamare, acciò finisca i suoi studi od in Pisa, Bologna o Padova, che rimetto in sua electione. Pigli il grado del dottorato ed attenda alla prelatura, non vedendo mezzo più efficace a pervenire che il mezzo delle lettere o delle armi, non essendo l' arti abili a questo se non dove è qualche grado d' eccellentia e principi che se ne dilettino, come, fra gli altri, ha fatto e fa l' eccellentissimo Sigre Duca Cosimo nostro, dal quale sono stato sempre amato, stimato e continovamente bene provvisionato infino alla somma di ducati 300 l' anno; col quale ho sempre trattato e scritto con tanta famigliarità, come se non fussi stato mio principe e sigre, al quale prego Dio che conceda ogni maggiore felicità, perchè è principe che in questo secolo per tante parti rarissimo, che non ha alcuno paragone e forse non l' averà per molti secoli; al quale si accompagnia la Sigra Duchessa che amo e riverisco con tutto il quore; e veramente che da lei e dal suo padre eccellentissimo e tutta la casa Tolledo sono stato sempre favorito, avendomi per mezzo spagniolo e per più che cosa loro. Se piacessi a Dio di tirarmi presto a sè,

in ogni vostro bisognio ricorrete alla loro clemenza e patrocinio, come da Francesco di Bandinello in qua hanno sempre fatto tutti i nostri, con ridurli a memoria la mia lunga servitù, e quanto abbi auto sempre a quore la fama di esso Sig^re^ Duca, essendo stato il primo che sotto la sua testa, collocata sopra la porta della mia casa in via de' Ginori, abbi messo il titolo di Magnio, perchè è veramente e sarà sempre. Vi raccomando ancora Michelagniolo, mio ultimo figliolo, che apena è uscito dalle fasce, che lo facciate istruire nelle arti liberali e col tempo lo indiriziate ove vedrete che abbi l' inclinazione, e sopra tutto avvezzatelo nel timore de Dio, senza il quale non è possibile fare cosa buona.

Quanto alle mia figliole femmine e vostre sorelle, vi prego e scongiuro a tenerne conto come pupille degli occhi vostri, e, sopra tutto, nel prenderne partito, dato che mi morissi avanti fussero allogate, di non violentarle da quello che le chiama Dio e la loro inclinatione, come ho fatto della Lucretia, la quale, essendo molto bella et avendo partiti principali de' Martelli e Pandolfini, vedendo esser disposta farsi monaca, la volli contentare e farla in S^o^ Vincentio di Prato, dove era Sig^ra^ Piera mia zia, donna di gran santità e non mediocre lettere. A quelle che si vorranno maritare lascerò dota competente, e se alle qualità de' tempi e de' partiti non bastassi, supplite voi con la parsimonia delle entrate e in tutti quelli migliori modi che vi parrà a proposito, rimettendomi in ciò alla vostra prudentia e discretione. Se vorranno servire a Dio proccurate di metterle in conventi che non abbino a mendicare il pane. Volendo maritarsi, proccurate di darle a nobili pari vostri, perchè nella nobiltà è naturalmente insita la virtù, la quale impedisce a fare atti indegni dell'essere loro, e quando ne maritassi una a qualche nobile sanese, non mi dispiacerebbe, nè, credo, ancora a' signori Bandinelli di Siena, per continovare la memoria della patria antica; e crediatemi, che, se il Sig^re^ Duca mi avessi fatto e facessi (come gli ho chiesto e voi potrete vedere per la copia di alcune lettere scritte a Sua Eccellentia) Senatore di Siena, non so se io tornassi a rimpatriarmi; pregandovi e con lettere e con visite e con ogni possibile dimostratione cerchiate mantenervi i suddetti sig^ri^ così di Siena come di Tolosa, perchè non potrete se non acquistare, e, come io, potresti ancora averne di bisogno.

Memoria XII.

Se avanti alla morte mia (la quale sia rimessa nella bontà infinita, la quale per il Sangue sparso non voglia riguardare a' commessi errori di me misero peccatore, ma per sua pietà voglia condurmi alla eletta patria de' viventi) non avessi dato fine d' ornare la capella nostra della S^ma^ Non-

tiata, quale era già della nobile famiglia de' Pazzi,[65]) vi prego e comando di tirarla a fine col mettere sopra l' altare la Pietà, fatta a quest' effetto nell' Opera, e collocare da man dritta il bellissimo S. Giovanni che per questo ho condotto in casa mia, e da mano manca S. Caterina da Siena, che sarà con la Pietà finita in breve, ornandola con le mie armi e con quella inscritione che più vi piacerà, non avendo il maggiore desiderio che di finirla avanti al fine mio, ma sia rimesso il tutto nel Signore, quale (sì come in terra io vi benedico) vi dia la Sua beneditione in cielo e nella stessa terra, acciò, vivendo bene et operando da nobilmente nati, viviate lungamente felici e nel cielo co' padri vostri nel secolo de' secoli.

[65]) Circa l' epoca in cui il Bandinelli entrò in possesso della cappella nella chiesa del l' Annunziata, abbiamo una lettera del 28 febbraio 1558 in cui Lelio Borelli scriveva al duca Cosimo che Baccio desiderava togliere da quella chiesa la sepoltura di un soldato morto in duello, per collocarvi il suo gruppo della Pietà (Gaye, Carteggio inedito, III, 14). Ma la convenzione con i frati dell' Annunziata fu stipulata regolarmente solo il 2 maggio dell' anno seguente (Gaye, op. cit. II, 283—84).

Unbekannte Fresken des Paolo Veronese.

Mitteilungen zum Kapitel »Venezianische Freskomalerei«

von **Bernhard Patzak.**

Nicht weit ab vom Terraglio, jener prächtigen, mit venezianischen Patriziervillen besetzten, von Treviso nach Mestre führenden Heerstraße, liegt das Dörfchen Zerman, dessen Kirchlein noch heute einen trefflichen Palma Vecchio besitzt.

In diesem stillen, weltabgeschiedenen Flecken schmückte Paolo Veronese die Fassade und das Innere der Villa da Riva, welche dem großen Künstler eine Zeitlang Zuflucht und Obdach vor gerichtlichen Verfolgungen geboten haben soll.[1]) Diese heute der Familie Giuliani gehörige Villa war nach Pietro Caliaris Mitteilung[2]) früher viel stattlicher und erhob sich in einem Haine uralter Bäume, der eine Zierde der Gegend war.

Die bauliche Anlage war weitläuftiger als jetzt. Das Casino wurde von zwei Flügelbauten (sogenannten barchesse) flankiert, die reich mit Stuckornamenten und gemalten Wandfeldern dekoriert gewesen sein sollen. Hinter dem Herrenhause zogen sich schattendunkle Buchenalleen hin, deren Gezweig sich zu Laubgängen wölbte. Keine Spur von diesem berühmten Park ist mehr vorhanden. Die malerischen, hundertjährigen Baumriesen sind niedergeschlagen und als Nutz- oder Brennholz verkauft worden. Auch das Casino wurde im Laufe der Zeit geschmacklos modernisiert.

Doch hat man glücklicherweise an der Vorderfassade einige bedeutende Freskenreste verschont. Nicht allzu lange dürfte es allerdings währen und auch die letzten Spuren dieser gewiß ehemals prachtvollen Gemälde werden durch Witterungseinflüsse ausgelöscht sein. Lorenzo Crico, der die Bilder noch in unversehrtem Zustande gesehen hat, äußert sich über sie folgendermaßen:[3])

---

[1]) Lettere sulle belle arti Trivigiane del Canonico Lorenzo Crico. Treviso MDCCC XXXIII Seite 170. Lettera XIV.

[2]) Paolo Veronese, sua vita e sue opere, studi storico-estetici di Pietro Caliari. Roma 1888. Seite 148.

[3]) op. cit. Seite 171.

»Sehr schön sind die architektonischen Ornamente in Chiaroscuromanier, gelb in gelb; und in zwei großen Wandfeldern, die naturgemäß zwischen den Säulen der Hauptordnung entstehen, malte Caliari zwei schöne Vorgänge mit Figuren in natürlicher Größe und Farbe, die auf die köstlichsten Vergnügungen des Landlebens anspielen . . . «

Von der Säulenarchitektur, welche also diese Darstellungen umrahmte, ist heute nichts mehr zu erblicken. Sie steckt jedenfalls unter der dicken Übermalung. Die beiden von Crico erwähnten Bilder dagegen sind leidlich erhalten.

Auf dem linken Wandfelde sieht man zwei liebliche Frauen in faltenreicher Gewandung sich umarmen. Vielleicht haben wir in dieser Darstellung die biblische Szene der Begegnung Mariens mit Elisabeth zu erkennen.

Auf dem andern Fresko erblickt man einen von einem weißen, faltigen Mantel umwallten Patrizier in etwas gebeugter Haltung, als ob er eine Treppe heraufsteige. Eine liebreizende, junge Frau, die auf einem Sessel sitzt und eine Spindel zwischen den zarten Fingern dreht, scheint ihn zu erwarten. Es handelt sich also hier offenbar um die »Heimkehr des Gatten«. In der männlichen Gestalt soll sich Paolo selbst porträtiert haben. Den Hintergrund bildet wie auf dem andern Gemälde eine Landschaft mit einer hochragenden, das Bild durchschneidenden Säulenarchitektur im Mittelgrunde.

Beide Fresken zeigen deutlich Paolos Eigenart bezüglich seiner Kompositionsweise. Die Gestalten sind weit in den Vordergrund gerückt und heben sich als malerische Silhouetten scharf vom Himmel ab, in den sie, den tief genommenen Horizont überschneidend, in monumentaler Größe hineinragen. Auf dem Bilde der Begegnung der beiden Frauen sind die Figuren zwanglos in das ideelle Liniengefüge eines gleichschenkligen Dreiecks hinein komponiert.

Auf dem Fresko »Die Heimkehr« wird die Bewegung des Ankömmlings in der Diagonale zu der tiefer angeordneten, die Ruhe verkörpernden Frauengestalt hingeleitet. Die auf beiden Gemälden sichtbaren Architekturen haben die Funktion von Kulissen, die den Blick in die Tiefe lenken, also die Tiefenvorstellung erwecken sollen. Unter der modernen, bossagenartigen Bemalung des Erdgeschosses schimmern jetzt wieder zwei allegorische Frauengestalten hervor. Also ist auch diese Wandfläche mit Figuren bemalt gewesen. Ein Blick auf die drei zwischen den Luken des Mezzaninstockes befindlichen Wandfelder belehrt einen sofort, daß sie mit reizenden Putten dekoriert waren. Am mittleren Wandfelde sind noch ganz deutlich zwei dieser Flügelknaben zu erkennen, die, einen Fuß auf einen Volutengiebel stützend, das Wappenschild des ehemaligen Villenbesitzers halten.

Die früher jedenfalls sehr wertvollen Fresken des mittleren Saales im ersten Stockwerk sind leider in geradezu barbarischer Weise dick übermalt worden. Doch die schwungvollen Konturen verraten sich unter dem Leichentuch der Tünche.

Der Plafond zeigt einen Putto mit Libellenflügeln, darüber eine Flora mit Blumenkörbchen, die von blütenstreuenden Engeln umringt ist. Fingierte Bronzebüsten »a chiaroscuro« zieren die Türgiebel. Auf den von einer Scheinarchitektur umrahmten Wandflächen erblickt man drollige Kinderszenen, so: ein Mädchen, das mit einem kläffenden Hunde über die Brücke eines malerischen Wiesenbaches schreitet. Daneben ist ein Bauernhof abgebildet, auf dem Kinder am Ziehbrunnen spielen. Ein Hahn sieht dem muntern Treiben, auf dem Zaune sitzend, zu und kräht. Auf einem andern Bildchen reiten Kinder auf einem Schweine, dem sie ein weißes Tuch als Sattel übergelegt haben, und das sie mit einem an die Ohren geknüpften Bande zügeln. Daneben erblickt man ein nacktes Kind, das mit Schafen spielt. Auf der gegenüberliegenden Wand lehrt ein Alter einem Putto Lautenspiel und Gesang. Das Notenblatt ist an einem Baumast festgespießt. Hier zanken sich zwei Knaben an einem Brunnen. Dort führen Kinder um eine bekränzte Bacchusherme einen übermütigen Reigentanz auf, während andere, vom Weine trunken, am Boden liegen. Daneben kämmen Kinder einen Hund. Leider sind all diese heiteren Szenen aus der Kinderwelt, die gewiß früher wahre Kabinettstücke paolesken Humors waren, mit sehr pastosem und grellem Farbenauftrag überklext. Das genannte Bildchen, welches das muntere Treiben der Kleinen auf dem Hühnerhofe darstellt, zeigt Paolos Hand auch am ursprünglichsten.

Die übrigen Zimmer der Villa sind weiß getüncht. Sie scheinen aber ebenfalls ausgemalt gewesen zu sein; denn ein im städtischen Museum zu Treviso befindliches Freskenfragment, eine anmutige Lautenspielerin, stammt, wie mir der Direktor der Pinakothek mitteilte, aus der Villa da Riva. —

Paolo Veronese hat außerdem noch an der Fassade der Pfarrkirche und an zwei Wegkapellen des genannten Dörfchens reizvolle Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen. So entdeckte ich auf der äußeren Sopraporte der Dorfkirche eine interessante heilige Helena.

Die mit faltenreicher Gewandung bekleidete Heilige scheint aus einer Architekturnische herauszutreten, die ein von Pilastern getragenes Giebelgebälk durchschneidet. Das von Helena gehaltene Kreuz überschneidet die Archivolte der Nische. Der trefflich beobachtete Schlagschatten der Gestalt läßt sie in plastischer Rundung erscheinen.

Im Innern der hinter der Kirche stehenden Wegkapelle wird unter

der starken Übermalung der Umriß einer Pietà sichtbar, die sicher von Paolo herrührt.

Die am Eingange des Dorfes gelegene »Cappella del Capitello« dagegen zeigt besser erhaltene Freskenreste von Veroneses Hand. An der Hinterwand erblickt man im vertieften Felde eines Blendbogens den Gekreuzigten, zu seinen Füßen Maria und Johannes. Die Heilandsgestalt erinnert sehr an Paolos bekanntes Altarbild in San Sebastiano in Venedig. In die Bogenzwickel der Kapellenrückwand hat der Künstler zwei prächtige, bärtige Prophetengestalten hineinkomponiert. Sie sind sitzend dargestellt, stützen den einen Arm auf die Bogenarchitektur und rollen mit der andern Hand Pergamentstreifen auseinander, auf denen sie lesen. Auch diese beiden Figuren sind gute Beispiele für das Problem der »Überschneidung«: Köpfe und Arme ragen über die gemalte Architektur hinaus. Das bekrönende, vertiefte Giebelfeld schmückt ein von Wolken umgebenes Brustbild Gottvaters, der die Hände segnend ausbreitet.

Die eine Seitenwand der Kapelle zeigt einen heiligen Sebastian in prächtigem, weichgerundetem nackten Akt und einen heiligen Bischof, dessen Attribute ich nicht bestimmen konnte. Die der Wetterseite zugekehrten Fresken sind bis auf zwei schöne Mönchsköpfe gänzlich verblichen.

Das Innere der Kapelle war, wie mir zwei dick übermalte Dominikanergestalten nahelegten, ebenfalls von Paolo mit Freskenschmuck versehen.

Alle diese Freskenreste sind bezüglich ihrer Stilqualitäten verwandt mit den Innendekorationen der Villa »Da Mula« in Romanziol, die ich jüngst an anderer Stelle eingehend besprochen habe, und die, wie ich glaube, um 1574 entstanden sind.[4]) Die Fresken in Zerman sind zwar nicht mit Paolos schönheitstrunkenen Schöpfungen in der Villa Fanzolo und Masèr zu vergleichen. Doch sind sie reizvoll und bedeutsam genug, anziehende Züge zu dem Schaffensbilde des Freskomalers Veronese zu liefern und damit auch wertvolle Ergänzungen zu dem kärglich bedachten Kapitel über »venezianische Freskomalerei« darzubieten.

---

[4]) Vgl. »Die christliche Kunst«, München 1905. Jahrg. II. Heft 1. Seite 10—22 und Heft 2 Seite 14—18.

Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte:

I. Eichstädter und Öttinger Meister in Kloster Heidenheim.
II. Peter Strauß und Sebastian Dayg in Kloster Heilsbronn.

Von **Alb. Gümbel.**

I.

Dicht an der Grenzscheide des fränkischen und schwäbischen Stammesgebietes, jedoch schon auf schwäbischem Boden, gründete im Jahre 748 der erste Bischof des kurz vorher errichteten Bistums Eichstädt, der hl. Willibald, das Benediktinerkloster Heidenheim und setzte zu dessen erstem Abt seinen Bruder, den hl. Wunibald, ein. Zwölf Jahre später entstand hier auch ein Nonnenkloster, dessen erste Vorsteherin die Schwester des Bischofs, Walburgis, war, deren Gebeine später durch Bischof Odgar von Eichstädt von hier nach seinem bischöflichen Sitze überführt wurden. Einem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, verwandelte sich das Mönchskloster schon sehr bald in ein Chorherrenstift, mußte aber um 1155 trotz heftigen Widerstandes die Regel des hl. Benedikt wieder annehmen. Von der Blüte des Klosters und dem Bausinn der Äbte geben uns noch heute die eindrucksvoll am Südrande des Hahnenkammes auf welligem Gelände gelagerten, die Stadt überragenden Baulichkeiten des Klosters, dann deren Kirche mit schönem Chor eine eindringliche Vorstellung; den Schmuck der Altäre im Innern der Kirche hat freilich leider eine vor etwa 40 Jahren vorgenommene Restaurierung allzu gründlich beseitigt; von Schnitzereien und Gemälden ist nichts mehr erhalten, nur einige steinerne Grabdenkmäler von Mitgliedern der Familie der alten Klostervögte, der Grafen von Hohentrüdingen, dann die Grabdenkmäler des hl. Wunnibald und der hl. Walburgis aus dem Jahre 1483 und 1484 und einiger Äbte: Wilhelms von Vestenberg (reg. 1428 bis 1445), Eberhard Mülfingers (1446—1482) und eines älteren Albrecht (c. 1418—1427)[1], dann das Denkmal einer Agnes von Treuchtlingen († 1349)

[1]) Die Geschichte des Klosters liegt bisher noch ziemlich im argen; die angeführten Regierungszahlen ergeben sich auf Grund von Urkunden und einzelnen Aktenstücken; die Mitteilungen über die in der Kirche noch vorhandenen Grabmäler verdanke

sind noch vorhanden. Nachfolger der Grafen von Hohentrüdingen in der Vogteiherrschaft waren die Burggrafen von Nürnberg bezw. die Markgrafen von Ansbach, welche im Jahre 1537 das Kloster säkularisierten.

Unter den heute im k. Kreisarchiv Nürnberg verwahrten Archivalien des Klosters befinden sich nun eine Reihe von Rechnungsbüchern der Abtei Heidenheim, welche uns über die wirtschaftlichen Verhältnisse des stillen Benediktinersitzes im 15. und 16. Jahrhundert getreuen Aufschluß bieten und auch durch einzelne Notizen für den Kunsthistoriker wertvoll erscheinen. Von den Einträgen dieser letzteren Art soll hier die Rede sein. Sie entstammen den Einnahme und Ausgabebüchern aus der Zeit der oben genannten Äbte Wilhelm und Eberhard (c. 1428 bis 1482) dann Peter Hagen (1482—1503) und Christoph (1503—1528).

Nachstehend seien diese zerstreuten, teilweise mit starken Abkürzungen geschriebenen Rechnungsposten, soweit sie kunstgeschichtliches Interesse bieten, wiedergegeben.

Ausgaberegister der Abtei Heidenheim (kgl. Kr. Arch. Nürnberg, Ansbacher Oberamtsakten Nr. 707), angefangen im Jahre 1427.[2])

fol. 103ª (c. 1429). Item ich hab verlichen maister Jorigen, moler von Aystet, die tafelen auf Sand Reychortz alter zu machen umb 20 gulden.

Item und von 4 pilden an das gewelb[3]) zu machen gib ich im 10 gulden.

Item an dem allem hab ich im geben 6 gulden.

---

ich der Freundlichkeit des dortigen Herrn prot. Pfarrers Rutz, doch bedürfen die Lesung der Jahreszahl auf den Grabmälern der Äbte Albrecht (1340) und Wilhelms (1346) wohl einer Korrektur, letztere ist wohl bestimmt 1446 zu lesen. Die Zahlen 1483 und 1484 finden sich auf einer im k. Kreisarchive Nürnberg befindlichen alten Zeichnung der Grabmäler des hl. Willibald und der hl. Walburgis.

[2]) Zu Eingang des Codex findet sich die Überschrift: Anno domini M° CCCCmo vicesimo septimo in vigilia sanctorum apostolorum Phylippi Et Jacobi et sancte Walpurgis factum est hoc Registrum et continentur in eo omnia distributa et omnes expense tocius domus Abbacie Heydenheim.

[3]) Dieses »Gewölbe« war von dem Baumeister Hanns Vischer von Weißenburg — so wird seine Heimat an anderer Stelle genannt — 1429 erbaut worden, wie die folgenden, unter der Überschrift »Was alles pawen kostet« zum Jahre 1429 vorgetragenen Rechnungsposten erweisen:

Item maister Hansen Vischer hon ich geheysen von einem gewelb zu sand Richartzaltar 25 flor.

Item daran hab ich im 3 flor. geben an des h. creutzs tag.

Item dedi sibi 3 flor. in vigilia assumptionis.

Item dedi sibi 20 flor. von dem gewelb und von dem venster und peleib im noch 11 flor. (Unten wiederholt: Item ich gib maister Hannsen Vischer von einem

Einnahme- und Ausgaberegister der Kustorei der Abtei Heidenheim (ebenda Nr. 704), angefangen im Jahre 1467.

fol. 47a[4]). Nota anno domini M° CCCC° LXXX° primo.

Item ich hab gekauft drei kunig und ein mariapild von dem hafner Vogel zu Dietfurt[5]) fur 6 gulden und ist gar und ganz bezalt und den letzten gulden hab ich im geben in foro Pasche anno etc. 81 in parva stuba, quem tulit mihi der Gertner de Hohentruhdingen vom Rudolf Port. (Am Rande: Est pagatum totum 81 in die Viti martiris).[6])

Item Lienhar[t], maler von Ottingen,[7]) hat mir gemalt zwai pild ad s. Katherinam, daran hat er 5 ℔ in cena domini 81 in parva stuba presentibus Behemo et aliis; et 10 d[enarios] dedi servo, qui portavit. (Am Rande: Est pagatum totum Viti 81)

fol. 55a. Debita custodie anno domini etc. 79.

Item obligor cuidam civi de Nurmberga, nomine Pawls Hetzel, an der Vischgass 1 aureum für ein stück debichs. Est pagatus per dominum abbatem in capitulo Nurmbergensi.

Item obligor der malerin von Ottingen 4 ℔ fur wachs. direxi sibi 4 ℔ bei einem boten von Ottingen in vigilia translacionis Wunibaldi.

---

gewelb zu Sant Reychartz alter und von sand Kathreyen venster 31 gulden, daran hab ich im geben 20 gulden.)

Item dem maister Stenglen von Nordlingen han ich an dem grabstein (für Abt Albrecht?) geben 9 flor.

Item obligor sibi adhuc 2 flor. er ist pezalt.

4) Ich gebe die Einträge nach der jetzigen Seitenzahl des Codex, dessen einzelne Bestandteile zeitlich nicht streng geordnet sind.

5) Eine kleine, sö. von Heidenheim gelegene gräflich Pappenheimsche Ortschaft an der Altmühl.

6) Unzweifelhaft die gleiche Angelegenheit ist gemeint mit einem weiter rückwärts (fol. 60a) eingetragenen »Nota bene«:

Item ich hab recht (!) 3 kunig und ein mergen (!) pild von dem hafner Vogel zu Dietfurt umb 6 gulden und sol mir die malen und fassen von olfarb nach aller notturft.

Item er hat daran 12 ℔ geltz uf ein rechnung 79.

Item ich hab im geben 8 ℔ 12 dn. quarta feria penthecostes 80.

Item ich bin schuldig aller rechnung dem hafner zu Dyettfurt 1 aureum, den sol ich im geben hinein auf den summer oder wen ich mag. computatum [est] cum eo in parva stuba infirmarie, do ich im gelt gab in ebdomada nativitatis Christi anno eiusdem 81. Est pagatus ex toto anno 81.

7) Über die im folgenden genannten Öttinger Maler und Bildschnitzer vermochte ich bisher weiteres nicht in Erfahrung zu bringen. Nach gfl. Mitteilung des mit Ausarbeitung einer Öttinger Chronik befaßten Herrn Justizrates Wörlein in Öttingen wurde daselbst um die Jahre 1471—1480 die St. Sebastianskirche mit Turm erbaut und um das Jahr 1490 die St. Jacobskirche einer größeren Reparatur unterworfen. Möglicherweise gehörten die hier Genannten dem Kreise der bei diesen Arbeiten beschäftigten Meister an.

fol. 55[b]. Computavi cum malerin in Ottingen et obligor sibi omnibus [com]putatis 6 ℔ in domo pictoris presente domino Johanne capellano s. Georii et Balsar[8]) lapicida anno etc. 79 post Scolastice virginis.

Item computavi cum pictore et obligor sibi omnibus computatis 30 ℔ 24 dn. presente domino Sebaldo et domino Johanne et aliis anno etc. 79 post purificacionis.

Item direxi sibi an diser schuld 2 ℔ cum quodam nuncio de Otingen.

Item dedi pictori an seiner schuld ut supra 22 ℔ in die Mathie apostoli anno etc. 79 presente domino Wilhelmo et aliis in domo superiori infirmarie.

fol. 56[a]. Item emi 20 ℔ wachs und 1/2 ℔ wachs von der malerin zu Ottingen, ein ℔ fur 38 dn.

Item hat daran ein gulden in domo sua ante festum Galli presente suo viro et capellano s. Georii 78.

Item dedi sibi 60 dn. in domo sua in vigilia Katherine anno ut supra.

Item dedi sibi 6 ℔ 12 dn. in 6[a] feria post festum epiphanie domini 79 presente domino Georio capellano s. Georii.

Item obligor adhuc 8 ℔ 6 dn. an disem wachs.

Item obligor der malerin 6 ℔ omnibus computatis. act. Letare 79.

fol. 56[b]. Nota anno d. etc. 78.

Item ich hab verlihen ein hungertuch zu malen dem alten Hansen, mäler zu Ottingen, umb hab im kauft fur 2 gulden neus tuch und das hungertuch wird haben 30 quarten und ich gib im von einer iglichen quarten 60 dn. zu malen.

Item er hat von mir 1 gulden eingenomen am ersten presente domino plebano in Wechingen post nundinas Nordlingenses 78.

Item ich hab im zu andermal geben 1 gulden in foro s. Viti 78 presente fratre Johanne . . . in monasterio.

Item ich hab auch in die illo s. Viti dem maler geben 3 ℔, das er tuch kauf zum hungertuch.

Item ich hab geben dem Hansen, maler, auch zu Ottingen, 1 gulden invencionis s. Stephani 78 in domo Schmid Parbelen presente plebano in Westhaim.

Item ich hab dem maler aber geben 4 ℔ zu Heidenheim, da er mit her Niclas gen Mariabrunn ging von Ottingen ante nativitatem Marie virginis.

---

8) Soll wohl heißen Balthasar.

Item ich hab im auch geben 4 ℔ in stuba sua ante festum Galli presente domino Johanne capellano s. Georii in Otting, qui sibi numeravit 78.

Item dedi sibi 3 ℔ in vigilia Katherine in domo filii sui anno ut supra. summa summarum 39 ℔ 6 dn. comput[atum] in festo Katherine 78.

Item dedi dem Hans maler zu Ottingen 1 gulden in domo sua presente domino Johanne capellano s. Georii et aliis presentibus 6^{a} feria post epiphanias domini 79.

Item obligor dem maler ex toto adhuc 12 ℔ 16 dn.

Item ich han verlihen ein tefelen zu machen gen sand Anna dem jungen Lienhart, maler zu Ottingen, und das gemeld soll sein assumpcio beate virginis und gib im fur das gemeld 1 gulden.

Item er hat ein kes (!) daran, constat 3 gr[oschen].

Item ich hab im geben 60 dn. in seinem haus darauf 78 post nundinas Nordlingenses.

Item ich hab im 3 ℔ geschickt bei her Methäusen post Viti 78.

fol. 57^{b}. Item comparavi unam tabulam ad sanctum Benedictum, constat 4 gulden, ab antiquo Johanne pictore de Ottingen.

Item dedi primo 3 ℔ dem schreiner.

Item dedi pretacto pictori primo 6 ℔.

Item dedi sibi secundo 1 florenum. direxi sibi cum scolari meo Petro.

Item dedi sibi tertio unum aureum per me in domo plebani in Ottingen infra octavas epifanie domini.

Item dedi sibi 2 metzen habern.

Item dedi sibi 2 caseos, constabant 50 dn. act. anno 77.

Item dedi sibi ein fuder holz.

Item comparavi unum asinum cum salvatore ad diem palmarum pro florenis 7.

Item dedi primo sculptori Ludwico in Ottingen 6 ℔.

Item dedi secundo 4 ℔ uxori sue in domo sua ante nativitatem domini.

Item Nycolas dedit sibi unum aureum in infirmaria presente conventu 77.

Item der pildschnitzer ist bezalt bis an $2^{1}/_{2}$ gulden. computatum [est] coram conventu in stuba superiori post Epifaniam domini 78 presente conventu.

Est pagatus ex toto ante Invocavit 78 in stuba parva a Nicolao.

Item den salvator cum asino hab ich verlihen maister Hansen dem alten moler zu Ottingen zu fassen und zu malen.

Item datur sibi in summa 3 flor. et cum hoc . . . plus.

Item habet darauf primo $^{1}/_{2}$ gulden ante nativitatem domini; dedi sibi in domo sua anno 77.

Item post hoc dedit sibi Nicolaus 1 florenum in refectorio octava post Epiphaniam domini, cum fuit hic nobiscum in claustro 78.

Est pagatus ex toto.

fol. 58a. Item obligor dem pildschnitzer 57 dn; dedi sibi 15 dn. in domo sua.

Item obligor maister Ludwig pildschnitzer 21 dn. an einer arbeit.

fol. 58b. Item obligor Pauls Hetzler de Nuremberga 1 gulden fur ein debich.

Ausgaberegister der Abtei Heidenheim 1500—1529. (Ebenda Nr. 703.)

fol. 182a (c. 1500). Den Malern.

Item her (!)[9] Mathes 6 gulden fur tafel in capella beate virginis.

II.

In meinem Aufsatz: Peter Strauß (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peter- und Paulsaltares in Kloster Heilsbronn,[10]) habe ich zum Schlusse die Vermutung geäußert, daß eine weitere Umschau unter den Altären der Klosterkirche uns noch andere Belege für die Tätigkeit dieses Meisters daselbst liefern könnte. Ich glaube nun in der Tat auf solche Schnitzereien von seiner Hand an einem zweiten Altare der Kirche hinweisen zu können. Im südlichen Seitenschiffe des Chores befindet sich ein Marienaltar, dessen künstlerische Ausstattung Muck auf den Abt Johann Wenk (reg. 1518—1529) zurückführen will. In der Mitte des Schreines treten uns in Rundbildern die Gestalten Marias mit dem Kinde und links und rechts davon die hl. Ottilia und die hl. Brigitta entgegen. Die Innenseiten der beiden Flügel sind bemalt und führen Szenen aus dem Leben Marias (Tempelgang, Mariä Barmherzigkeit, Geburt Jesu und Vermählung) vor. Öffnet man nun die beiden Predellatürchen, so zeigen sich in erhöhter Schnitzerei rechts die Flucht nach Ägypten, links die Anbetung der Könige.[11]) Ich glaube, es dürfte wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese Reliefs gleichfalls von der Hand Peter Strauß' herrühren. Hier wie beim Peter- und Paulsaltar die gleiche künstlerische und technische Unbeholfenheit, ja oft Roheit. Wesentlich günstiger müßte aber auch hier, wie bei dem anderen Altare, das Urteil über den Künstler lauten, wenn die drei Rundfiguren der Maria und der beiden Heiligen gleichfalls von ihm herrühren. Wie dort die

---

9) Der Ausdruck »herr« deutet auf einen Geistlichen. Personallisten des Heidenheimer Klosters sind uns für die Zeit um 1500 leider nicht erhalten, so daß es nicht möglich ist zu entscheiden, ob dieser geistliche Maler dem Kloster selbst angehörte.

10) Rep. f. K. W. Bd. XXVIII.

11) Der Predellaschrein selbst ist leer.

Gestalten der beiden Apostelfürsten, stehen hier die drei Frauengestalten in bemerkenswertem Gegensatz zu den unbeholfenen Reliefs der Seiten- bezw. Predellaflügel.

Kunstgeschichtlich freilich wichtiger als die Frage nach dem Urheber der Schnitzereien scheint bei dem Heilsbronner Marienaltare die nach dem Maler jener reizvollen Bilder aus dem Marienleben zu sein. Glücklicherweise können wir nun diese Frage befriedigend lösen. Wir besitzen in diesen Bildern Jugendwerke des Sebastian Dayg von Nördlingen. Der Maler selbst ist es, der uns dies mitteilt, indem er sich in einer auf dem Altare hinter der Marienstatue befindlichen Inschrift nennt. Da die kunstgeschichtliche Forschung, soviel ich sehe, von dieser Inschrift[12]) noch keine Notiz genommen hat, so möge sie nachstehend — die Jahrzahl stark verkleinert — nach einer vom Verfasser gefertigten Pause wiedergegeben sein:

von mir bastion dayg
maller zů nordlingen
·1·5·11·

Sebastian Dayg, für dessen Beurteilung bisher vor allem die auf dem Rathaus seiner Vaterstadt hängenden großen Darstellungen aus dem Marienleben (Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Tod) in Betracht kamen,[13]) wird in den Nördlinger Steuerlisten 1508 bis 1554 als Maler und Glaser aufgeführt. Bis 1510 und dann wieder von 1540 an erscheint ausschließlich die letztere Bezeichnung, die Steuerliste von 1510 nennt ihn »glasser oder maller«, in den weiteren Jahrzehnten bis 1540 wird er dann ausschließlich »Maler« genannt. Die Schreibart wechselt zwischen Tayg, Taig, Dayg und Daig. Auch in den Nördlinger Stadtrechnungen erscheint er von 1512—1546 fast Jahr um Jahr unter

[12]) Von ihr gab mir Herr Vikar Schmidt in Heilsbronn erstmals freundliche Kunde.

[13]) Im Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Museums (1893) sind fünf Bilder als der Art des Sebastian Daig in Nördlingen zugehörig bezeichnet. Schon im Jahre 1904 hatte Herr Dr. Fr. Dörnhöffer, Leiter des Kupferstichkabinetts in Wien, die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Nummern 241 und 242 dieses Katalogs, Szenen aus dem Leben des hl. Sebaldus darstellend, zu den von mir im 16. Heft der Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg beschriebenen Schwäbisch-Gmündener Schreyeraltar gehören.

den zu städtischen Arbeiten herangezogenen Handwerkern, bald unter den Glasern, bald den Malern, doch überwiegt bis 1540 seine Tätigkeit als Maler; 1541—1546 finden wir ihn nur noch als Lieferanten für allerlei Glassachen, insbesondere Trinkgläser. Bei seiner Verwendung als Stadtmaler handelt es sich freilich, wo näheres erwähnt wird, um ganz handwerkliche Tätigkeit. 1512, wo er erstmalig genannt wird, erhält er eine kleine Summe (1/4 fl.) für das Anstreichen der Uhr in der Rechtstube, 1513 3 fl. 10 ℔ und einige Pfennige für das Anstreichen der Decke im Rechnungsstüblein und Verzieren mit goldenen Sternen, 1516 werden ihm 14 Gulden ausbezahlt »von dem neuen danzhaus zu malen und den kaiser[14]) zu vergulden«, 1521 malt er »der richter tafel« fur 2 ℔ 3 dn., 1530 vergoldete er die Ofengitter im Bundstüblein usw. 1554 dürfte er verstorben sein, da 1555 »Bastian Daygs, glaser, wittib« genannt wird.

In den Heilbronner Rechnungsbüchern und insbesondere beim Jahre 1511 erscheint der Name Daygs nicht; es ist schließlich, da die Jahreszahl keinen Zweifel über die Entstehungszeit des Heilbronner Marienaltares läßt, auch von geringerer Bedeutung, wann derselbe wirklich in der Kirche zur Aufstellung gelangte. Muck gibt an, daß im Jahre 1519 vom Abte Wenk 24 fl. für eine »Misericordia und U. L. Fr. Bild mit 7 Schwertern zu schneiden und zu malen«, verausgabt wurden und bezieht diesen Rechnungsposten auf unseren Altar.

Inwieweit auch bei anderen Heilsbronner Altären ein Zusammenarbeiten Daygs und Strauß' stattfand, wage ich nicht zu entscheiden, doch glaube ich, daß eine weitere Verfolgung der Sache wohl zu neuen, fruchtbaren Ergebnissen führen würde.

Zum Schlusse möchte ich noch auf ein heute leider nicht mehr an Ort und Stelle befindliches Kunstwerk aufmerksam machen, das wohl zweifellos aus der Werkstatt Peter Strauß' hervorgegangen ist. Im Jahre 1503 bestellten die Heiligenpfleger der Heilsbronner Patronatspfarrei Weißenbronn (ein halbes Stündchen von Heilsbronn entfernt) für den Chor ihrer dem hl. Michael geweihten Kirche einen Altar in Nördlingen[15]) und brachten die »tafel« am 18. August dieses Jahres auf dem Choraltar zur Aufstellung. Der Altar wurde erst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts (!) aus der Kirche entfernt. Die Vermutung liegt nahe, daß die Darstellungen dem Leben des Kirchenpatrons, des hl. Erzengels, entnommen waren und vielleicht führen diese Zeilen erneut auf eine Spur.

---

14) Vgl. Anm. 13 meines Aufsatzes über Peter Strauß.

15) Schon Muck gibt diese Nachricht ohne weitere Quellenangabe. Die Notiz über das Schicksal des Altares verdanke ich Herrn Vikar Schmidt in Heilsbronn.

Der im »Registrum parrochialis ecclesie in Weißenprunn«[16]) befindliche Eintrag lautet:

fol. 6^{a}[17]). Was die tafel kost auf dem koeraltar des heiligen sant Michaelis, in gezeucht und gemacht im 15^{c} und trei jar; am freitag vor Bartholomei wurd si aufgesetzt zum ersten:

Item ausgeben einem boten, der zwhe (zog) gen Nordlingen, der wurd mit im eins aller ding des leikaufs und geltz halber von der tafel, verzert 3 ℔.

Item den weibern zu leikauf 3 ℔ und 23 dn.

Item den knechten zu leikauf 2 ℔.

Item dem furman, der die tafeln herfurt von Nordlingen hieher 11 ℔.

Item fur den bildschnitzer und den schreiner und fur den furman haben sie herre verzert, do sie die tafeln aufsetzten, verzert 8 ℔ 20 dn.

Item dem bildschnitzer und dem schreiner haben wir geben fur tafel 18 fl.

Item dem schlosser fur band und zu henken die tafeln 3 ℔.

Item als mir die tafeln am ersten angedingt haben, haben sie verzert 77 dn.

Summa in toto, was die tafel gesteet 18 fl. 33 ℔[18]) 17 dn.[18])

---

[16]) K. Kr. Arch. Nürnberg, Acta des Klosterverwaltungsamtes Heilsbronn, S. XVI 1/3 Nr. 179.

[17]) Schon auf fol. 2^{a} findet sich eine hierhergehörige Notiz: Item postea anno 15^{c} und trew jar haben wir kauft die tafel, die do steet auf dem körealtar, umb 18 fl. reinisch.

[18]) Wieder gestrichen.

Die Flügel des Landauer-Altars

in der Münchener Pinakothek und der Augsburger Galerie.

Von Dr. I. Beth.

Einleitung.

Der Flügel eines verschollenen Mittelbildes der Landauer-Stiftung, der, jetzt in zwei Teile zersägt, auf der Vorderseite die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde, auf der Rückseite eine Geburt Christi darstellt, wird mit dem anderen Flügel der Augsburger Galerie, welcher die Auferstehung und Kreuzigung zeigt, offiziell in den Katalogen dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben, mit dem Vermerk, daß diese »von Thode stammende Zuteilung nicht völlig gesichert« erscheint. In der Tat ist diese Zuteilung auf Thodes »Malerschule von Nürnberg« zurückzuführen. Seine Präzisierung der Gestalt von Hans Pleydenwurff hatte auch die Taufe dieser beiden Flügel zur Folge, und wenn sich auch mit der Zeit Zweifel ob der Richtigkeit der Benennung geregt haben, hätte man es nur sehr ungern darauf ankommen lassen, nach dem Namen Wolgemut, unter dem sie seit ihrer Übertragung von der Nürnberger Burg geführt wurden und nach Hans Pleydenwurff jetzt etwa eine neue Taufe vorzunehmen.

Obschon durch das erschütterte Vertrauen zu so vielen als unzweifelhafte »Wolgemuts« geltenden Werken allerdings zu größter Vorsicht gemahnt worden ist, und das Werk des Meisters wohl auf lange Zeit hinaus auf einen usuellen Kollektivbegriff gesunken ist, so muß trotzdem — und vielleicht eben deshalb — nicht genug vor einem starren Festhalten an hergebrachten Namen gewarnt werden. Ein derartiges Vorgehen beansprucht fast nur einen methodischen Vorteil und will vor weiteren Untersuchungen nicht abschrecken. Man bleibt ja übrigens in den meisten Fragen und Benennungen der vordürerischen Nürnberger Malerei — nach wie vor Thode — auf den glücklichen Zufall angewiesen, der hie und da in das dunkle Gewimmel von Namen und Werken einen Lichtstrahl wirft.

Jetzige Zuteilung.

Die Landauer-Altarflügel wurden als Arbeiten Wolgemuts in den aufeinanderfolgenden Auflagen der Galeriekataloge von Männlich, dann

Dillis, Markgraf und bis auf die neueste Zeit von Reber bezeichnet und zu verschiedenen Zeiten von Fachleuten anerkannt. So haben Waagen und Janitschek an der hergebrachten Zuteilung nichts geändert und sie bleibt aufrecht in der Soldanschen Folge von Bildern Wolgemuts und Dürers, mit Text von Riehl. Robert Vischer hat schon die Vermutung ausgesprochen, sie könnten von einem »Wolgemut verwandten Maler herrühren, der eine Zeitlang sein Gehilfe war, aber auch Fühlung mit dem Meister des Würzburger Kreuzigungsbildes zeigt«;[1]) endlich hat Thode, trotzdem er seine Einschüchterung infolge der allgemeinen Meinungsverschiedenheit gesteht, sie rückhaltlos dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben. Zwar haben sich später Bedenken darüber ergeben; so hat beispielsweise v. Seidlitz im Repertorium f. K. einen starken Zweifel über diese Zuteilung geäußert, doch sie bleibt — wie gesagt — bis heute bestehen.

Ohne auf die Möglichkeit einer anderen Zuteilung vorerst einzugehen, wollen wir versuchen, die auffallendsten Merkmale der Bilder zusammenzufassen und sie auf die Richtigkeit der ersten und dann der zweiten Benennung prüfen.

Erwägung der Pleydenwurffschen Urheberschaft.

Im allgemeinen weisen sie die für jene Zeit charakteristische Formenbehandlung und Farbengebung auf und reihen sich den Werken der genannten zwei Meister an, jedoch bei näherem Eingehen auf die Einzelformen wird ein bestimmtes stilkritisches Urteil durch gewisse Merkmale erschwert, deren wichtigstes wohl ein gewisser Zug von Innigkeit und Beschaulichkeit ist, welcher am stärksten in der Vermählung der hl. Katharina, am wenigsten dagegen in der Augsburger Kreuzigung zutage tritt.

Nach Thode sind »großer, wenn auch etwas nüchterner Ernst, Kraft und Energie die hervorstechendsten Eigenschaften von Pleydenwurffs Gestalten, in denen manches von der Großartigkeit und Leidenschaftlichkeit der älteren Nürnberger Schöpfungen fortlebt, wenn auch in gehaltenen, beschwichtigten Formen.«[2]) Mit dem besten Willen muß man gerade die zitierten Eigenschaften, die übrigens ganz treffend zusammengefaßt scheinen, bei diesen Bildern vermissen. Außerdem wendet Thode (welcher der Morellischen Methode gelegentlich einer Besprechung seiner »Studien« volles Lob zuteil werden läßt) auch sehr sorgfältig ein Verfahren an, das seinen Morellischen Ursprung nicht verleugnet, und stellt für die Lippen bei Pleydenwurffs Gestalten fest, daß sie dicker und röter sind als bei

[1]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte.

[2]) Thode, Malerschule v. N. S. 105.

Wolgemut und leise geöffnet, wogegen man hier zierlicheren und feineren Lippen begegnet, auf welche zurückzukommen auch noch Gelegenheit sein wird.

Bezeichnend ist ein Merkmal, so zufällig es auch erscheinen mag. Es kommt nämlich auf flandrischen Bildern, die für Pleydenwurff und seine Nachfolger gewiß vorbildlich waren, wiederholt eine Gestalt vor, die von Wolgemut auf vielen Bildern aufgenommen wird, auf keinem aber von Pleydenwurff. Es ist dies der gewisse Alte mit der roten Hautfarbe, mit einer Glatze und weißem Knebel- oder Spitzbart, der z. B. in der Rogerschen Anbetung der Könige viermal wiederkehrt und sonst für den hl. Joseph gerne gebraucht wird. Bei der großen Zahl der männlichen Gestalten, die bei Pleydenwurffs drei Kreuzigungsszenen versammelt sind, ist das Fehlen dieses Alten zu auffallend, als daß sein Vorkommen bei der Geburt des Landauer-Flügels nicht gegen die Urheberschaft dieses Meisters sprechen sollte, namentlich, da er bei Wolgemut zum Überdruß oft variiert sich vorfindet.

Hervorzuheben wäre ferner die Zusammenstellung der beiden Stifterfiguren: des Kanonikus Schönborn auf der Kreuzigung des Germanischen Museums mit dem alten Landauer der Geburt Christi. Der geistliche Herr bei Pleydenwurff hat ein nervös erregtes Gesicht, wogegen der Kaufmann Landauer eine unbeschreibliche Milde zur Schau trägt. Man sollte meinen, es hätte hier ein Rollenaustausch stattgefunden.

Nun aber ist die Zahl der authentischen Bilder von Pleydenwurff so gering, daß das eben Gesagte nur unter der Voraussetzung zu Recht besteht, wenn man beispielsweise die Kreuzigung der Pinakothek diesem Meister der beglaubigten Breslauer Kreuzabnahme zuteilt. Solange aber für seine Unterschrift mit den Anfangsbuchstaben **J.** und **P.** (Johannes Pleydenwurff?) die sonderbaren Schnörkel am Turban eines Soldaten auf jenem Bilde gelten sollen, was doch wohl nicht überzeugend genug ist, darf das Fragezeichen bei dieser, methodisch wohl zweckmäßigen Benennung nicht außer acht gelassen werden.[3])

Erwägung der Wolgemutschen Urheberschaft.

Wenn man nun die Flügel für Wolgemut beanspruchen wollte, so ließe sich ja mancher Grund dafür anführen. Um einige nur zu nennen, verraten die Frauentypen ihre allgemeine Verwandtschaft mit den Wolgemutschen, was Schädelbau, Augen- und Mundform anbelangt, nament-

---

3) Solche buchstabenähnliche Schnörkel kommen nämlich auf diesem Bild und dann bei der Kreuzigung des Germanischen Museums vor, ohne daß man darin etwas anderes als eine orientalisch sein wollende Randleiste zu sehen genötigt wäre.

lich aber die Frauenhände, welche bei ihm meistens einen starken Handteller mit zu langen, stabartigen Fingern aufweisen. Andererseits ist die Landschaft der Landauer-Flügel mit der Wolgemut eigentümlichen übereinstimmend. Auch verleugnet die Gruppierung der Gestalten bei der Auferstehung oder der Kreuzigung ihren Wolgemutschen Ursprung nicht, wobei allerdings das strenge Festhalten an der schulmäßigen Überlieferung berücksichtigt werden muß.

Wenn man endlich die Übereinstimmung des technischen Verfahrens berücksichtigt, beispielsweise des streng zeichnerischen — mittels kleiner Pinselstriche — Bemalens der Hautpartien, auch die kühle Lichtgebung, dann wird es klar, warum die Bilder fast ein Jahrhundert lang unter seinem Namen geführt wurden und auch später man die neue Bezeichnung nur ungern gelten ließ.[4])

Man muß nicht gerade mit Thode dem alten Wolgemut »die heimtückische Boshaftigkeit des Philisters« oder ein Wirken »nur auf den Effekt und oberflächlichen Schein« zuschreiben, um einzusehen, daß eine von der seinen verschiedene Hand bei diesen Bildern tätig war und dies sowohl in manchen Einzelheiten, wie auch im allgemeinen Eindruck. Was die ersteren betrifft, so kommen sowohl die Kopftypen, wie auch Landschaftsmotive und anderes in Betracht. Ohne hier genauer auf die für Wolgemut charakteristische Frauenkopfbildung einzugehen, muß doch bemerkt werden, daß sowohl der Marienkopf, wie der der hl. Katharina eine längliche Nase und einen Mund haben, wie er sonst bei Wolgemut nicht zu finden ist.

In jener Zeit der sich verbreitenden Holzschneidekunst mußten besonders solche arg beschäftigten Meister sich eine gewisse Routine aneignen, mit der sie sozusagen mechanisch einzelne Partien ausführen konnten; zu diesen Partien gehörten jedenfalls die Lippen, die auch bei Wolgemut eine schematische Form annehmen, wobei der Teilungsstrich eine bestimmte gewölbte Linie bildet, die mit einer dunkleren Farbe bezeichnet wird. Dies läßt sich bei ihm durchweg verfolgen. Nun haben die Lippen hier, abgesehen davon, daß sie — wie vorher erwähnt wurde — zierlicher sind, nicht den dunklen Strich, sondern sind erst in den Mundwinkeln dunkler gehalten, was allerdings der Wirklichkeit mehr entspricht und den Maler als einen kennzeichnet, der sich den Fesseln der Manier entziehen will.

---

[4]) Zu bemerken wären auch solche äußerliche Momente wie das Wiederholen des Namens Mariae am Kleidsaum in der Vermählung und der Hofer Kreuzigung, oder der Aufschrift: »Sancta Virgo intemerata« auf der Landauer Geburt Christi und wieder bei der rückseitigen Verkündigung des Hofer Altars.

Was den Männertypus Wolgemuts anbelangt, so ist er zur Genüge bekannt, diese griesgrämigen, bärtigen Gesichter, von denen auf allen diesen drei Bildern kein einziges vorkommt! Sie scheinen ins Milde und Geklärte, wohl auch manchmal ins Unbeholfene und Weichliche übersetzt worden zu sein, sogar in der mehrfach erwähnten Kreuzigung. Am deutlichsten tritt der Umstand in der Behandlung des Christuskopfes hervor, der bei Wolgemut meist nicht ohne herben Ernst und Strenge ist, hier aber in der Auferstehung vor Anmut und Milde strahlt. Der Vergleich mit der Hofer Auferstehung oder noch mehr mit der von der Hellerschen Heiligenkreuzkapelle in Nürnberg läßt dies zur Genüge erkennen.

Im Anschluß an die oben festgestellte naturalistische Tendenz wäre hier die Auffassung und Behandlung der Bäume zu erwähnen, deren Stilisierung mittels horizontaler Striche einen höheren Entwicklungsgrad in der Beobachtung bedeutet, da ja auch Dürer und dann der treffliche Baummaler Altdorfer in dieser Richtung fortschreiten. Dem gegenüber wäre eine rundliche, schnörkelartige Baumbehandlung bei Wolgemut eine ältere, routinenmäßige.

Zuletzt muß noch die äußerst sorgfältige und liebevolle Art der Behandlung vom Raum hervorgehoben werden, ein miniaturartiges Eingehen auf die feinsten Details der verschiedenen Holzarten der Geräte auf dem Katharinenbilde, wozu schwerlich ein Gegenstück in der Kunst Wolgemuts zu finden wäre.

Schnaase, dem doch wohl jede polemische Absicht fernlag, äußert sich über Wolgemut[5]):

. . . . . »Es fehlt bei ihm der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tiefer Empfindung. Die Würde streift an spießbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend, und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude empfinden läßt.«

Nun könnten diese Worte auf den Landauer-Altar, was man auch von ihm sagen würde, schwerlich angewendet werden.

Verwandtschaft mit dem Peringsdörffer Altar.

Bekanntlich hat Thode den Peringsdörffischen Altar des Germanischen Museums, obwohl er als im Jahre 1487 aus der Werkstätte Wolgemuts hervorgegangen beglaubigt ist, diesem abgesprochen und dem Sohne Hans Pleydenwurffs, Wilhelm, seinem Stiefsohne also, zugeteilt. Diese Benennung setzt allerdings eine sonderbar rückschreitende Ent-

5) Geschichte d. bild. Künste, VIII, 383.

wicklung von Wolgemuts Schaffen voraus, auch dürfte die sonst so seltene urkundliche Beglaubigung seiner Hand an dem Altare nicht überzeugend genug wegargumentiert sein. Solange sie aber keine endgültige Widerlegung erfährt, ist man gezwungen, den Anteil des 53 jährigen Meisters an dieser »großartigsten Schöpfung der Nürnberger Malerschule in der zweiten Hälfte des XV. Jhs.« (Thode) zum mindesten stark anzuzweifeln, ohne zu der Wilhelm Pleydenwurff-Frage besonders Stellung nehmen zu müssen.

Nun treten aber derartig nahe Beziehungen zwischen den Landauer-Flügeln und dem Peringsdörffischen Altar auf, daß sich die Vermutung derselben Malerhand bei beiden einfach aufdrängt.

So hat die Hauptfigur der Vermählung, die hl. Katharina, nicht nur dasselbe Gesicht wie die hl. Katharina des Flügels des Peringsdörffischen Altars, denselben gesenkten Blick, die wellenförmige Lidspalte der Augen, aber auch die vorgeschobene Oberlippe und auch denselben Handtypus. Diese Ähnlichkeit wird noch auffälliger bei der Zusammenstellung ihres Kopfes mit denen der Frauen auf dem äußeren Flügel, der Versuchung des hl. Vitus, und zwar deshalb, weil diese den gleichen Kopfputz tragen, ein turbanartig um das Haupt gewickeltes Tuch, das mit feinen Fäden und Perlen reich geziert ist. Zur Gegenprobe stelle man etwa den Kopf der Heiligen, mit anderen Köpfen Hans Pleydenwurffs oder aber Wolgemuts mit dem nämlichen Kopfputz zusammen; die Verschiedenheit der Auffassung der zu vergleichenden Gesichter tritt dann klar zutage.

Ebenso läßt sich bei den männlichen Gestalten eine auffallende Ähnlichkeit der beiden Altäre aufweisen.

Die beiden Wärter am Christusgrabe im Auferstehungsbilde finden ihre Gegenstücke in den Heiligengestalten des Nürnberger Altars und zwar entspricht dem jüngern genau der hl. Georg und dem ältern, der die Armbrust spannt, der hl. Sebald; nebenbei bemerkt, findet sich auf einem Bilde der St. Vitus-Legende genau dieselbe Armbrust, die ein Atelierbestandteil zu sein scheint. Überhaupt läßt sich feststellen, wie der kräftige, energievolle Typus des Hans Pleydenwurff hier von seiner Intensität nachläßt, wie die stark gebogene Nase hier nur mehr gedankenlos wiederholt wird, ebenso die kräftigen Lippen, die ihre Spannung eingebüßt haben. Wie darunter eine Kreuzigungsszene leiden mußte, läßt sich leicht denken. Das Hauptaugenmerk des Malers war eben auf ganz andere Momente gerichtet.

Das reizende Kämmerlein mit allerlei Geräten, mit den blanken Schüsseln und den saubern Schränken, das hat es dem Künstler angetan, und diese feine Interieuerstimmung findet man auf dem St. Lukasbilde

des Nürnberger Altars wieder, ja, die Aussicht ins Freie ist hier ganz ähnlich behandelt, wie denn überhaupt die stark entwickelte Vorliebe für das Landschaftliche, die wohl noch auf Wolgemut zurückzuführen ist, für beide kennzeichnend ist. Die hohe Burg, die die Augsburger Auferstehung überragt, bedeutet eben eine Entwicklung im Betonen der Landschaft, welche im Peringsdörffischen Altar bereits eine bedeutende Rolle spielt.

Alle die Einzelheiten, deren wichtigste nur hier angeführt wurden, und außerdem ein undefinierbarer Eindruck vom Ganzen lassen auf einen Künstler schließen, der unter starkem Einfluß Wolgemuts und des ältern Pleydenwurff, es zwar nicht wagt, die hergebrachten Schultraditionen und Schranken zu sprengen, jedoch schon mächtig genug seine — sozusagen — lyrische Empfindungsweise ihrer dramatisch bewegten oder breit erzählenden Art gegenüber zu behaupten anfängt und sich keine Gelegenheit entgehen läßt, diese zum Ausdruck zu bringen. Es wäre nicht schwer, sich den Künstler als einen jungen Gesellen in Wolgemuts Werkstatt vorzustellen, der noch auch das Schaffen Hans Pleydenwurffs vor Augen hat, aber schon selbst schüchtern seine eigenen Wege sucht.

Urkundliche Indizien.

Thode sieht Wilhelm Pleydenwurff als den Schöpfer des Peringsdörffischen Altars an. Er sucht diese Taufe aufrecht zu halten, indem er ihn als den beglaubigten Mitarbeiter Wolgemuts an der Weltchronik Schedels im Jahre 1492 anführt und den Schluß zieht, der Holzschneider könnte diesem auch beim Bildermalen behilflich gewesen sein. Ohne auf die sehr umständliche Beweisführung Thodes in der Ausschaltung von Holzschnitten Wilhelms in der Weltchronik einzugehen, da sie ja für viele nicht überzeugend genug erscheint, soll hier die Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese um noch eine Fährte bereichert werden.

Die vor drei Jahren im Repertorium f. K. von Gümbel veröffentlichten Aufsätze über das Schreyersche Denkmal von Adam Krafft, haben ein neues Licht auf das Verhältnis des Sebald Schreyer und Mathias Landauer zu Wolgemut und Pleydenwurff geworfen. Es erhellt nämlich aus eigenhändigen Aufzeichnungen Schreyers, daß seine und des Mathias Landauer geschäftliche Beziehungen zu dem Künstlerpaar sehr rege waren. Einerseits kommt zwischen beiden, als Stiftern des Denkmals, und Krafft ein Vertrag zustande, dann aber tritt Schreyer und sein Schwager Kammermeister mit den beiden Malern in Verbindung, behufs geschäftlichen Betriebes der Schedelschen Weltchronik. Die Landauer-Familie, die auf dem Grabdenkmal mit ihrem Hauptvertretern, mit dem alten

Marx, dessen beiden Frauen und Kindern abgebildet ist, wird wohl schon vor dem Jahre 1492 mit der »Firma« Wolgemut in Beziehungen gewesen sein, ja, sie hat diese wohl den nächsten Verwandten, den Schreyern, die auf derselben Platte mit der ganzen Sippschaft getreulich konterfeit sind, als solide Malerwerkstatt bestens empfohlen, da ja der sonst zu vorsichtige alte Sebald sich in demselben Jahre in ein — sozusagen — sehr riskantes Unternehmen der Weltchronik-Ausgabe eingelassen hat. Verlockend ist nun die Versuchung, den Altar der Landauer-Stiftung als ein Hauptbild der Werkstätte anzunehmen, welches ihren Ruf in diesem Familienkreise gefestigt hat.

Und zwar hat es allen Anschein, daß der alte Herr mit Rosenkranz, der auf der Münchener Geburt Christi, als Stifter knieend erscheint, niemand anders ist als der alte Marx Landauer, der sich auf seine alten Jahre in das Schottenkloster bei St. Egidien zurückzog und dem wohltätigen Wirken widmete, und daß die Nonne auf der Augsburger Auferstehung seine Tochter Elsbeth ist, die als Klosterfrau im Katharinenkloster lebte.[6]) Die letztere scheint eben den Altar für die Klosterkirche gestiftet zu haben, zwar nach dem Ableben des Vaters (der noch in den sechziger Jahren des 15. Jahrh. starb), doch wohl nicht ohne dessen Auftrag, wie das aus seinem Testamente zu schließen wäre.[7]) Würfel[8]) führt sie in seinen Namenverzeichnissen nicht an, doch scheint sie in ihren letzten Jahren in das reformierte Kloster Engelthal übersiedelt worden zu sein, da dieses 1513 »wegen lüderlichen Lebenswandels« mit S. Katharina-Nonnen neu besetzt wurde.[9]) Würfel nennt einen Katharinen-Altar in der Kirche und Thode bezeichnet den Landauer-Altar als unzweifelhaft denselben, den auch Murr in seiner »Beschreibung« ausführlich beschreibt, wonach zwei andere Flügel mit vier Scenen verschollen wären. Es soll auch nicht unbemerkt bleiben, daß Hans Behaim für Mathias Landauer viele Bauten ausgeführt hatte (unter anderen das bekannte Zwölfbrüderhaus) und ein Fritz Behaim (sein Sohn?) eine Pfründe für jenen Katharinenaltar gestiftet hat.[10]) Die Vermutung liegt nahe, daß er es aus Erkenntlichkeit für die Landauer getan hatte, da er sah, daß der Altar in der Klosterkirche, die bald

---

6) W. Vogt, Geschichte des Landauer-Zwölfbrüderhauses.

7) Nürnberger Städtisches Archiv, L. I, 2.

8) A. Würfel, Diptychorum ecclesiarum Norimbergiensium succincta enucleatio etc. 1766. (»Ausführliche Beschreibung aller und jeder Kirchen ...... in und vor Nürnberg.«)

9) E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg.

10) Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses. E. Reike, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg.

von den Nonnen verlassen werden sollte,[11]) in immer verwahrlosteren Zustand geriet.

Die Zeit des Entstehens des Altars, etwa 1470—1840, die sich aus vorher Angeführtem ergibt, stimmt mit der stilkritischen sowohl, wie mit der kostümlichen Betrachtung überein. Die Rüstungen beispielweise, die bei dem alten Hans noch die Merkmale der Mitte des Jahrhunderts haben, sind veraltet gegen diejenigen des Landauers-Altars, der schon Armets (Visierhelme) und mehrfach »geschobene« Panzerteile aufweist.

Schlußfolgerung.

Um diese Zeit steht wohl der alte Pleydenwurff auf der höchsten Stufe seines Könnens, jedoch sein Ruhm läßt ihn nicht ruhig in der Heimat seinen künstlerischen Problemen nachgehen. In den sechziger Jahren d. 15. Jhs. wird ihm der ehrenvolle Antrag des Breslauer Rates zuteil: im fernen Schlesien für die Elisabethkirche einen Altar zu malen. Werner Weisbach hat in der »Zeitschrift für bildende Kunst« im Jahre 1898 die höchst wahrscheinliche Vermutung zu begründen versucht, daß der Künstler in den ersten siebziger Jahren im benachbarten Polen, namentlich in Krakau, das ja in dieser Zeit den regsten Verkehr mit Nürnberg unterhält (Veit Stoß kommt 1477 nach Krakau) viel beschäftigt wird. Somit ergibt sich noch ein Grund mehr, dem vielbegehrten alten Meister einen Altar abzusprechen, der eher ein schüchternes Betreten, als ein selbstbewußtes Beenden einer künstlerischen Laufbahn bedeutet.

Wolgemut wird wohl in dieser Zeit noch rüstig und voll Energie gewesen sein, wie das sein Porträt, des achtzigjährigen, in der Pinakothek lehrt, doch es ist kaum anzunehmen, daß er plötzlich einer Anwandlung von Milde und Sanftmut, wie sie über das Werk ausgebreitet sind, erlegen wäre, um dann wieder auf seinen mürrischen und strengen Gesichtstypus zurückzukommen. Es ist in den Bildern zu viel von entwicklungsfrohem Anlauf, als daß er ohne Folgen geblieben wäre.

Nicht ausgeschlossen aber ist die von Seidlitz ausgesprochene Vermutung, daß Wolgemuts Schüler „die Ausführung der einzelnen Bilder im Wesentlichen besorgt haben, er selbst aber an alle die vollendende Hand gelegt und dadurch jenen gleichmäßigen Charakter verliehen habe, welcher uns im ersten Augenblick entgegentritt«.

Ob dieser Schüler Wilhelm Pleydenwurff war, — wer könnte es heute bestimmt sagen?

---

[11]) Sie wurde 1525 »versperrt« und es ward verboten, mehr Nonnen aufzunehmen. Die letzte war 1596 gestorben. Würfel, a. a. O. Fr. Truckenbrot, Nachrichten zur Geschichte der Stadt Nürnberg, 1785.

Das Gothaer Liebespaar.

Von **Carl Gebhardt.**

Seit wenigen Jahren erst in die kunstwissenschaftliche Literatur eingeführt, ist das herrliche Doppelbildnis des Jünglings mit dem Mädchen im herzoglichen Museum zu Gotha doch schon Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden, die ebenso seinen Meister wie den Inhalt seiner Darstellung betraf. Auch auf der Düsseldorfer Ausstellung, durch die es zuerst weiteren Kreisen im Original bekannt wurde, hat es die entgegengesetztesten Beurteilungen erfahren, ein Zeugnis dafür, daß es dem Beschauer, indem es ihn durch seinen unbeschreiblichen Liebreiz bezaubert, zugleich eine Frage in die Seele senkt, die ihn nicht wieder losläßt. Es sei nur auf die zwei neuesten Deutungsversuche verwiesen, die Schubring in den Preußischen Jahrbüchern (1904 III, S. 50/51) und Scheibler im Repertorium (XXVII, S. 569f.) aufgestellt haben. Schubring erklärt das Bild schlechtweg für eine Courtisanenszene: das Mädchen hat dem Jüngling ein Schnürlein geschenkt und jetzt überwindet er ihren letzten Widerstand durch ein goldenes Armband. Man wird aber Mühe haben, sich die Liebe einer Dirne vorzustellen, die dem Galan als Zeichen ihrer Zuneigung ein Schnurwerk gearbeitet hat und deren Widerstand danach noch durch einen Wertgegenstand überwunden werden muß. Auch möchte man dem Jüngling die Geschmacklosigkeit nicht gerne zutrauen, daß er sein Familienwappen auf die Darstellung einer lockeren Szene habe setzen lassen. Scheibler findet dagegen in dem Gemälde etwas zu einfach ein Familien- und Verlobungsbild, bei dem die gegenseitigen Verlobungsgeschenke zur Schau getragen werden sollen. Es fällt ihm wie auch den anderen Beurteilern nicht auf, daß neben dem einen Wappen das andere, das Allianzwappen der Braut, fehlt. Wenn aber wirklich das Bild etwas anderes als einen flüchtigen Rausch der Sinne festhält — und es ist eine der wundervollsten Verherrlichungen, die je der Pinsel eines Malers der reinsten Liebe geweiht — jedenfalls kann die Verbindung der beiden Menschen nur eine im Sinne der Konvention unebenbürtige gewesen sein, mag sie nun die in der damaligen Zeit noch mehr fluktuierenden Formen der

morganatischen Ehe oder des Konkubinats angenommen haben. Daher kann man nicht schlechthin von einem Verlobungsbilde sprechen. Der Lösung des Rätsels käme man jedenfalls näher, wenn es gelänge, die Persönlichkeit der Dargestellten festzustellen, wozu bisher, soviel ich sehe, noch nirgends ein Versuch unternommen wurde. Dazu bieten sich uns zwei Wege, die sich vielleicht zu einem Ziele vereinigen. Da das Bild etwa in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte und der Jüngling ein Alter von ungefähr 20 Jahren hat, so mag er gegen 1480 bis 1490 geboren sein. Außerdem ist uns sein Familienwappen bekannt. Es fragt sich nun, ob aus diesen beiden Indizien eine zweifellose Bestimmung seiner Persönlichkeit möglich ist.

Das über den Spruchbändern angebrachte, in Rot und Gold gesparrte Wappen ist das der Grafen von Hanau (vgl. das Weigelische Wappenbuch sowie Hefner, Handbuch der Heraldik Abb. 186). Wohl gibt es eine Reihe ähnlicher Wappen wie die der Häuser Eppstein (Siebmachers Wappenbuch VI. 7, Taf. 5), Rollingen (ebenda II. 11, Taf. 9) und Dorth (ebenda III. 4, Taf. 6); aber kleine Abweichungen in Form oder Farbe lassen sie als ausgeschlossen erscheinen. Zweierlei kommt unseren Nachforschungen zu gute. Einmal haben wir eine genaue und zuverlässige Genealogie des hanauischen Geschlechtes, die selbst die illegitimen Sprossen nicht unberücksichtigt läßt, in den Arbeiten von Dr. Kamill von Behr »Genealogie des Hanauer Grafenhauses« (in den Mitteilungen des Hanauer Bezirksvereins für hessische Geschichte und Landeskunde Nr. 6, 1880) und von Dr. Reinhard Suchier (mit gleichem Titel, in der Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins, 1894). Ein günstiger Umstand liegt sodann darin, daß das hanauische Grafengeschlecht nicht weit zersplittert und zahlreich an Mitgliedern war. Die hanauische Hausverfassung, wie sie von Ulrich II. 1339 und 1343 und von Ulrich IV. 1375 dem früher geübten Herkommen gemäß festgesetzt wurde, verordnete die Primogenitur-Erbfolge und erlaubte nachgeborenen Söhnen nur dann, sich zu vermählen, wenn der Erstgeborene keine successionsfähigen Nachkommen hatte (Wegener, Kurzgefaßte Geschichte der Herren und Grafen zu Hanau, 1782, S. 11, 14, 23). Trotzdem spaltete sich das Haus im Jahre 1458, da man ein Aussterben befürchtet und vorschnell auch dem zweiten Sohne die Ehe erlaubt hatte. Seitdem bestanden zwei Linien: die von Hanau-Münzenberg, die als die ältere den größten Teil der Besitzungen am Main behielt, und die von Hanau-Lichtenberg, der die Gebiete am Oberrhein zufielen und die durch Erbschaft den Besitz des ausgestorbenen Dynastengeschlechts derer von Lichtenberg im Elsaß an sich brachte. Unter den Mitgliedern dieser beiden Häuser werden wir also den Jüngling des Gothaer Bildes zu suchen haben.

Die sämtlichen männlichen Mitglieder der Münzenberger Linie, die in dem Jahrhundert von 1450 bis 1550 gelebt haben, sind diese:

Philipp I. 1449—1500;

sein Sohn Reinhard IV. 1473—1512;

dessen Söhne Berthold 1499—1504; Philipp II. 1501—1529; Balthasar 1508—1534;

Philipps II. Söhne Reinhard 1524—1525, Philipp III. 1526—1561, Reinhard 1528—1554. (Behr, a. a. O. S. 44—46; Suchier, a. a. O. S. 13/14). Von allen diesen könnte der Zeit nach einzig Reinhard IV. in Frage kommen, wenn man sich entschließen könnte, das Bild schon in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen. Reinhard hat sich 1496 mit Katharina, der Tochter Günthers XXXVIII. von Schwarzburg vermählt. Wir würden, wollten wir das Gemälde als sein Verlobungsbild deuten, das schwarzburgische Wappen neben dem hanauischen vermissen. Noch mehr spricht gegen diese Deutung, daß wir ein Konterfei des Grafen Reinhard und seiner Gemahlin besitzen in zwei sehr gut und sorgfältig aus Holz geschnitzten Chorstühlen in der reformierten Kirche zu Hanau (vgl. Suchier, Die Grabmäler und Särge der in Hanau bestatteten gräflichen und fürstlichen Personen aus den Häusern Hanau und Hessen, 1879, S. 9/10; Abb. in der Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins 16 und 17a). Diese zeigen aber von dem Gothaer Bild vollkommen abweichende Züge: der Graf hat mit seinen breiten Backenknochen und den flachliegenden Augen nichts mit dem Jüngling gemein, so wenig wie die Gräfin mit ihrem herben, unschönen Gesicht uns an das Mädchen erinnern kann. Philipp II. oder Balthasar, die Söhne Reinhards IV., können der Zeit nach nicht mehr in Betracht kommen; auch ihr Porträt, das uns in ihren Grabsteinen in jener Kirche erhalten ist (Abb. in der Festschrift 18 und 20), ließe eine solche Deutung nicht zu. Wir dürfen also als unzweifelhaftes negatives Ergebnis dieser Durchmusterung feststellen, daß der Jüngling des Gothaer Gemäldes dem in Hanau residierenden Hause von Hanau-Münzenberg nicht angehören kann.

Die hanau-lichtenbergische Linie ist in demselben Zeitraum 1450 bis 1550 durch folgende männliche Glieder vertreten:

Philipp I. 1417—1480;

seine Söhne Johann 1460—1473, Philipp II. 1462—1504, Ludwig 1464—1484, Diether etwa 1468—1473, Albrecht 1474—1491;

Philipps II. Söhne Philipp III. 1482—1538, Ludwig 1487 bis 1553, Reinhard 1494—1537;

Philipps III. Sohn Philipp IV. 1514—1590. (Behr, a. a. O. S. 50—52; Suchier, a. a. O. S. 18—20; Lehmann, Urkundliche Geschichte der Grafschaft Hanau-Lichtenberg, 1863, 2. Bd. Stammtafel Nr. 4.)

Von diesen können wiederum der Zeit nach nur die drei Söhne Philipps II. in Betracht kommen: Philipp III., Ludwig und Reinhard. Philipp III. hat sich 1505 mit Sibylle, der Tochter Christophs I. von Baden, vermählt. Als sein Verlobungsbild dürfen wir aber das Liebespaar keinesfalls deuten. Dagegen spricht das Fehlen des badischen Wappens ebenso sehr wie ein erhaltenes, beglaubigtes Bild der Sibylle (Abb. in der Festschrift 35), das eine völlig andere Gestalt zeigt. Auch von Philipps zweitem Bruder Reinhard, der allenfalls noch in Frage kommen könnte, haben wir ein Abbild in einer guten Medaille aus der Zeit des Bauernkrieges (1525) (vgl. Suchier, Die Münzen der Grafen von Hanau, 1897, S. 45; Abb. ebend. Taf. VI, 176), deren harte Züge mit dem energischen, zusammengepreßten Mund sehr mit der Zartheit und Milde unseres Jünglings kontrastieren. Nun bleibt allein noch der zweite Sohn Philipps II., Ludwig, übrig, und von ihm glaube ich in der Tat, daß wir ihn mit dem Jüngling des Gothaer Bildes identifizieren dürfen.

Dieses auf dem Wege der Exklusion gewonnene Resultat findet eine bedeutsame Unterstützung in dem, was wir über das Leben des Grafen Ludwig von Hanau-Lichtenberg wissen. In der an menschlich Anziehendem nicht eben reichen Geschichte seines Hauses tritt er als eine ziemlich klar umrissene Gestalt hervor. Er »scheint viele Eigenheiten besessen zu haben und in seinen Entschließungen etwas rasch gewesen zu sein«, so urteilt über ihn Lehmann, welcher auf Grund der im Darmstädter Haus- und Kabinettsarchive aufbewahrten Urkunden eine fleißige Geschichte der Elsässer Grafschaft geschrieben hat. Ludwig ist am 5. Oktober 1487 geboren (Wegener, a. a. O. S. 78; Suchier, a. a. O. S. 19; Lehmann, a. a. O. 2. Bd. Stammtafel Nr. 4 und Behr, a. a. O. S. 51 geben den 4. Oktober an). Danach müßte sein Bild gegen 1507 gemalt sein, wogegen sich wohl nichts einwenden läßt. Um eine Teilung der Grafschaft oder Unfrieden in der Familie zu verhüten, ließ Philipp II. in seiner letzten Krankheit 1503 von seinen Söhnen Philipp und Ludwig sich feierlich versprechen, »wesse der berurte Ire hre vatter zwuschen Ine den gebrudern der Herschafft Hanawe vnd Lichtenbergs halben, thu setzen ordenn vnd machen, vnd Besunder vmb gemeynes Nutzs willen, domidde bede Herschafften nit zertrent oder In eynchen verdurplichen schaden, Auch zwuschen Ine den gebrudern solicher Herschafft halber nit eynicher zwytracht oder widderwille erwuchse«, solchem allem wollten sie, mit Verzicht auf ihre Rechte u. s. w., treu und gewissenhaft nachkommen (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 433). Nach dem 1504 erfolgten Tode ihres Vaters einigten sich die Söhne durch Abkommen vom 22. November 1505 dahin, daß Philipp (III.) als einziger regierender Herr die Grafschaft erhalten solle, wogegen er seine Brüder, die von allen

Ansprüchen an väterliches und mütterliches Erbe abstanden und Domherrnstellen in Straßburg erhalten sollten, durch eine angemessene Apanage entschädigte. — Sodann wissen wir aus dem Leben des Grafen Ludwig, daß er in Beziehungen zu einer Frau getreten ist. Wer sie gewesen, wann er in Beziehungen zu ihr trat, ist unbekannt; da Ludwig nach den Quellen in ehelosem Stande starb, kann jene Verbindung auch nicht die Form einer morganatischen Ehe angenommen haben. Dem Liebesbunde ist ein Sohn entsprossen, Gaspar von Hanau (Behr, a. a. O. S. 51; Suchier, a. a. O, S. 19). Diese beglaubigte Tatsache kann uns berechtigen, in dem Gothaer Liebespaar ein Bild des Grafen Ludwig und seiner Geliebten zu sehen. Man darf sich nicht darüber wundern, daß der Jüngling in ausgesprochen weltlicher Tracht dargestellt ist, die ihm als Domherrn doch schlecht anstünde. Wir wissen ja nicht bestimmt, wann er in den geistlichen Stand eintrat. 1505 war er noch Laie, und das päpstliche Dekret, das seinem Bruder Reinhard den Dispens erteilt, trotz seiner Jugend Domherr zu werden, ist erst von 1507 datiert. So könnte das Bild ganz gut entstanden sein, ehe Ludwig mit der geistlichen Würde bekleidet wurde. Aber selbst als Domherr kann er sich auch wohl im weltlichen Gewand haben malen lassen; bedeutete ihm doch seine Würde nur eine Pfründe, kein Amt. Er muß großen Sinn für kostbare, mondäne Kleidung gehabt haben, denn in dem Erbteilungsvertrag von 1505 bedingt er sich ausdrücklich von seinem Bruder aus dem Nachlasse des Vaters einen »Perlinhut«, 10 Lot Perlen und die schwarze sammtne, mit Gold verbrämte »Schauben« (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 437). — Ludwig ist dem geistlichen Stande nicht treu geblieben. 1513 gab er seine Präbende auf, um Land und Leute zu regieren. Vielleicht hat ihn der Gedanke an seinen Sohn zu diesem Schritt bewogen. Philipp III. räumte ihm, »wiewol ers nit schuldig gewest«, gegen sein Leibgeding im April 1513 einen beträchtlichen Teil der hanau-lichtenbergischen Besitzungen ein. Aber Ludwig regierte nur anderthalb Jahre lang, dann tauschte er den Landbesitz wieder gegen sein früheres Leibgeding um, »dieweyll wir in zeyt der anderthalb Jhar befunden, das die berurten graff- vnnd herschafften nutzbarlicher vnnd fruchtbarlicher durch ein person geregirt werden mogen, dan das sie getheylt seyen«. Er muß ein schlechter Wirtschafter gewesen sein, denn die Hauptbedingung dieses Vertrags war: »das vnnser bruder Graue Philipps one allen vnsern costen vnd schaden ausrichten vnnd bezalen soll alle versessen zinss, dienstlon vnnd schulden, so wir die zeytt der anderthalb Jar schuldig worden vnnd gemacht« (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 442—444). Er ist am 3. Dezember 1553 zu Willstatt gestorben und wurde in der Kirche zu Neuweiler beigesetzt (Wegener, a. a. O. S. 78; Behr, a. a. O.

S. 51; Suchier, a. a. O. S. 19; Lehmann, a. a. O. 2. Bd. Stammtafel Nr. 4 gibt wohl irrtümlich 1543 als Todesjahr). Das Geschlecht seines Sohnes Gaspar ist 1602 erloschen (Behr, a. a. O. S. 51; Suchier, a. a. O. S. 19).

Die ausführliche Inschrift der Spruchbänder, die wohl zu einer richtigen Erklärung des Inhalts der Darstellung hätte führen können, scheint im Gegenteil eine Quelle der Verwirrung geworden zu sein. Ihr bekannter Wortlaut ist dieser:

Sie spricht:

Sye · hat · uch · nyt · gantz · veracht ·
Dye · üch · dasz · schnürlin · hat · gemacht ·

Er spricht:

Un · byllich · het · Sye · esz · gedan ·
want · Ich · han · esz · sye · genissen lan ·

Lehmann in seinem Buche über das Bildnis bei den altdeutschen Meistern (S. 86) übersetzt sie so:

Sie: Sie hielt Euch doch ein wenig wert,
Die Euch das Schnürlein hat verehrt.
Er: Und billig hat sie es getan,
Hat sie doch selbst die Freude dran.

Bock sieht darin ein schalkhaftes Liebesgeflüster (Die Werke des Mathias Grünewald, 1904, S. 72). Schubring hat sich wohl durch eine falsche Deutung der Worte zu seiner Auffassung einer Courtisanenszene verleiten lassen. Scheibler weist mit vollem Recht die häßliche Mißdeutung des genießen lassens in obszönem Sinn zurück, aber auch seine Deutung, nach der der Jüngling dem Mädchen sagt, mit Recht habe sie ihm das Schnürlein gearbeitet, denn er habe ihr ja schon vorher ein Geschenk, das Armband nämlich, gegeben; auch diese Deutung kann ich nicht sehr sinnig finden. Das ganze Rätsel löst sich, sobald man genau auf den Wortlaut achtet. »Sie hat Euch nicht ganz verachtet, die Euch das Schnürlein hat gemacht« sagt sie, und er antwortet ihr: »Und billig hätte sie es getan, denn ich habe es sie genießen lassen.« Was hätte sie billig getan? Ihm das Schnürlein gemacht? Nein! Denn das hat sie ihm ja wirklich gemacht. Das »es« kann sich zweifellos nur auf den Vordersatz ihrer Rede beziehen und der Sinn kann nur sein: sie hätte das Recht dazu gehabt, ihn zu verachten. Weil er es sie hat genießen lassen. Wiederum kann das »es« nichts anderes bedeuten: er hat sie früher seine Verachtung genießen lassen. Mit dieser Deutung, die nicht ein Produkt der Phantasie, sondern der strengen Worterklärung ist, scheint mir der Sinn des Bildes vollkommen klargestellt. Welcher konkrete

Vorgang zugrunde liegt, das vermag und braucht man auch gar nicht in Erfahrung zu bringen; doch erinnern wir uns immerhin daran, daß der Jüngling aus gräflichem Hause und das Mädchen eine Wappenlose, Bürgerliche ist. Jedenfalls aber spricht aus den schlichten Reimen des Zwiegesprächs, die der Liebende auf sein Bild setzen ließ, nicht die zweideutige Sprache eines Lüstlings, auch nicht ein schalkhaftes Scherzwort, sondern ernst genug die Sprache der Reue und der Versöhnung in der Liebe. Das hätte schon der Ausdruck der Gesichter lehren können, in denen nichts Leichtes, Tändelndes, sondern ein stiller, fast schwermütiger Ernst uns erscheint. Es liegt ein Menschenschicksal in diesem Bilde.

Noch weniger wo möglich als über den Gegenstand des Bildes hat man sich über seinen Meister einigen können. Scheibler gab seiner Zeit der Vermutung Raum, daß es von der Hand Schüchlins stamme, und wenn er auch heute das nicht mehr aufrecht erhält, so scheint es ihm doch dem Kolorit nach am meisten an jenen erinnernd. Flechsig hat in seinem Aufsatz über den Meister des Hausbuchs als Maler (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 8. Jahrg. S. 9 und 15—17) das Bild in Gotha geradezu zum Ausgangspunkt seiner Forschungen über die Werke dieses Meisters gemacht, ohne durch anderes als ziemlich oberflächliche sachliche Übereinstimmungen dazu berechtigt zu sein. Wie sehr man sich aber hüten muß, dem Hausbuchmeister lediglich auf inhaltliche Übereinstimmung hin Gemälde zuzuschreiben, zeigt das Beispiel der Nürnberger Allegorie des Lebens und des Todes, die ihm ja auch gelegentlich einmal zugesprochen worden ist. Die Ansicht Flechsigs wurde dann auch von Lehrs zurückgewiesen (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 20. Bd. S. 174). Thode, der die Urheberschaft des Hausbuchmeisters ebenfalls für ausgeschlossen hält, sieht darin das Werk eines mittelrheinischen Meisters, von dem ein Altar in Aschaffenburg mit der Geburt Christi als Mittelbild herrühre und der der unmittelbare Vorgänger und Lehrer Grünewalds gewesen sei (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 21. Bd. S. 133f.). Eine Bestätigung dieser Ansicht findet er darin, daß es für die Grafen von Hanau, also für die Nachbarstadt von Aschaffenburg ausgeführt sei. Aber gerade dieses Argument scheint mir nicht mehr aufrecht zu erhalten, denn wen auch immer das Bild darstellen möge, für Hanau kann es doch wohl nicht gemalt worden sein. Schließlich hat Bock in seinem interessanten Versuche, einen beträchtlichen Teil der erhaltenen altdeutschen Gemälde und Zeichnungen dem Oeuvre Grünewalds einzureihen, sich auch das Gothaer Liebespaar nicht entgehen lassen (Die Werke des Mathias Grünewald, 1904, S. 71—73). »Grünewald und kein anderer hat das Bild gemalt«. Vielleicht kann ihm hierin nicht jeder folgen, wenn er sich dann auch von ihm »den

Vorwurf gefallen lassen muß, auf einem veralteten Standpunkt zu stehen« (a. a. O. S. 3).

Ich muß bekennen, daß mir von allen angeführten Ansichten diejenige Scheiblers am meisten zusagt. Allerdings glaube ich nicht an die Urheberschaft Schüchlins, ja nicht einmal an einen direkten Schulzusammenhang mit ihm. Aber ich glaube, daß das Gothaer Bild auf demselben Boden erwachsen ist wie die Außenseiten des Tiefenbronner Hochaltars: auf dem Boden der oberrheinischen Kunst. Bei unserer noch sehr unvollkommenen Kenntnis vom Entwicklungsgang der oberrheinischen Malerei läßt sich diese Ansicht einstweilen stilkritisch noch kaum begründen. Aber wenn meine Deutung des Dargestellten richtig ist, dann ist das Bild jedenfalls am Oberrhein entstanden. Durch den erwähnten Erbteilungsvertrag vom 22. November 1505 erhielt Graf Ludwig den Gebrauch des den Grafen von Hanau-Lichtenberg gehörigen Hofes in Straßburg zugestanden, damit er daselbst als Domherr residiere (Lehmann, a. a. O. 2. Bd. S. 437). Auch in der kurzen Zeit seiner selbständigen Regierung, die für die Entstehung unseres Bildes kaum mehr in Betracht kommt, kann seine Residenz nur im Elsaß selbst gelegen haben, denn seine Besitzungen erstreckten sich nicht darüber hinaus; wahrscheinlich war es die Stadt Neuweiler, der bedeutendste ihm gehörende Ort, wo er auch begraben wurde. Ist aber das Bild, wie ich vermute, in Straßburg gemalt worden, warum sollten wir da Bedenken tragen, es einem uns noch unbekannten Straßburger Künstler aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben? Wohl könnte der Hausbuchmeister ebensogut wie Grünewald um jene Zeit in Straßburg gewesen sein, aber die Übereinstimmungen mit ihnen müßten doch wohl schlagender sein, um uns zu veranlassen, diesen nächstliegenden Gedanken aufzugeben. Darin darf uns auch der Umstand nicht beirren, daß wir bisher noch kein anderes Werk dieses zarten und poetischen deutschen Meisters aufweisen können. Wissen wir doch aus Bühelers Chronik auf das Jahr 1529: es haben die Herren von Straßburg erkannt, »daß man alle Altär, taufstein, bilder und crucifix solle in allen Kirchen hinwegbrechen, wie daß auch solches geschehen« (Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei S. 244). Auch als der Meister eines Werkes wird der Maler des Gothaer Liebespaares unter den Größten seiner Zeit seine Stelle einnehmen.

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers.

Von **Paul Kalkoff.**

3. Albrecht Dürer, Sebastian Brant und Konrad Peutinger in Antwerpen im Sommer 1520.[1])

Nachdem. der neugewählte Kaiser Karl V. am 1. Juni 1520 in Vlissingen gelandet war, um im Herbst zu seiner Krönung und Abhaltung des ersten Reichstags auf deutschem Boden zu erscheinen, vergingen noch mehrere Wochen, ehe die deutschen Fürsten oder ihre Vertreter, sowie die Botschaften der Reichsstädte, die ihn zu seiner Wahl beglückwünschen und Bestätigungen ihrer Freiheiten erbitten wollten, an seinem Hoflager eintreffen konnten. Erst als er von einer Begegnung mit Heinrich VIII. am 11.—14. Juli aus Calais zurückkehrte, wurden zunächst in Brügge, wo er vom 24.—29. Juli weilte, und sodann in Gent, wohin der Monarch den 30. übersiedelte, um am 7. August nach Brüssel auf-

---

[1]) Vgl. Bd. XX, 443ff. und XXVII, 346ff. dieser Zeitschr. — Zu der folgenden Untersuchung wurde ich angeregt durch Herrn Museumsdirektor Dr. J. Janitsch, der in einer im Kupferstichkabinett zu Berlin aufbewahrten Zeichnung des Skizzenbuchs der niederländischen Reise (Lippmann Nr. 63) das Porträt Seb. Brants erkannt hatte und den ihm zufallenden Teil des Beweises unter Wiedergabe der übrigen Bildnisse im Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen veröffentlicht.

Nebenbei sei bemerkt, daß ich den Grund nachweisen zu können glaube, warum der Erzbischof Albrecht von Mainz das zweite ihm von Dürer 1523 übersandte Porträt so kühl aufgenommen hat, daß er, wie Dürer in seinem Schreiben vom 4. September (Lange-Fuhse S. 69) klagte, dessen in seiner Antwort nicht einmal Erwähnung getan hatte, so daß der Künstler fürchtete, das »Conterfet« möchte ihm »vielleicht nit gefällig sein«. Nun hatte sich aber der Kurfürst schon Ende 1520 um eine Änderung seines zuvor von einem schmählich abgesetzten Kardinal geführten Titels bemüht und den Papst gebeten, die Titelkirche S. Petri ad vincula als »apud Germanos celebratior et potioris nominis« eintauschen zu dürfen, die ihm denn auch am 3. Januar 1521 feierlich verliehen wurde (vgl. die Akten zu meiner Arbeit über »die Beziehungen der Hohenzollern zur Kurie« usw. in »Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken«, Rom 1906). Nun aber hatte Dürer unter seinem »großen Kardinal« — gewiß zum schweren Ärger des eitlen Herrn — einfach die Legende des Kupferstichs von 1519 mit dem fatalen Titel von S. Chrysogonus wiederholt und auch gleich 500 Abzüge gemacht und eingesandt, so daß das Übel auch nicht durch eine Korrektur der Platte wieder gutzumachen war.

zubrechen, die feierlichen Empfänge abgehalten.[2] Die Gesandten von Augsburg wurden schon in Brügge gehört; auch Nürnberg und Metz wurden von dem englischen Gesandten als hier vertreten erwähnt, und am 6. August meldet er:

»Gesandte von Worms, Speier und Straßburg sind auch hierher gekommen, um alle ihre Macht zur Erhaltung der kaiserlichen Würde anzubieten.«

Die Stadt Straßburg hatte diese Botschaft gründlich vorbereitet. Schon im Januar hatte ein Ausschuß des Rates unter Anleitung des in den Geschäften der Stadt ergrauten Stadtschreibers und bewährten Rechtsgelehrten Dr. Sebastian Brant die Privilegien nachgeprüft und die Wünsche der Stadt in betreff einer Erweiterung derselben festgestellt. Da der weltkundige Dichter am Hofe des verstorbenen Kaisers in hohem Ansehen gestanden hatte, auch von ihm mit der einträglichen Würde eines Pfalzgrafen des heiligen Reichs (comes sacri palatii) ausgezeichnet worden war, so war es selbstverständlich, daß er auch dem Enkel Maximilians I. gegenüber die Stadt vertreten und das Wort führen mußte.

Einige Angaben über die Dauer dieser Reise glaubte man bisher einem 1870 beim Brande der Stadtbibliothek Straßburgs vernichteten Geschichtswerke des Dichters und Stadtschreibers, seinen sogenannten »Annalen« zu verdanken, die A. W. Strobel in einer seiner Ausgabe des Narrenschiffs vorausgeschickten Lebensbeschreibung verwertet hatte.[3] Neuerdings hat nun L. Dacheux gezeigt, daß es sich hier vielmehr um das großartig angelegte Werk einer Straßburger Chronik handelt, das in den uns interessierenden Teilen auf einem von Jakob Wencker hergestellten Auszug aus den Ratsprotokollen und einigen Notizen aus den »Gedenk-

[2]) Die von Chr. Fr. Stälin (Aufenthaltsorte Karls V.) in den Forschungen zur Deutschen Gesch. V, S. 567ff. gegebene Zusammenstellung beruht auf älteren Werken und ist unzureichend; sie wird schon wesentlich vervollständigt durch das Journal des voyages de Charles-Quint von J. de Vandenesse bei Gachard, Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas, Brüssel 1874, II, p. 27. Die genauesten Daten aber finden sich in den Depeschen der englischen oder der venetianischen Botschafter, im vorliegenden Falle in denen des englischen Gesandten Spinelli vom 27. Juli und 6. August. J. S. Brewer, Letters and Papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. (London 1867) vol. III, Nr. 925 p. 339—341 und Appendix Nr. 8 p. 1563 sq. Deutsche Reichstagsakten, Jüngere Reihe, Band II (Gotha 1896); Einleitung von J. Bernays, S. 72.

[3]) Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur XVII. Das Narrenschiff. Quedlinburg und Leipzig 1839, S. 32f. Hier auch die Grabschrift Brants mit Angabe seiner Titel und Würden. Auf Strobel gehen die Mitteilungen aller andern Forscher zurück, so Charles Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace, Paris 1879, I, p. 235, 250 sq. mit der Feststellung des Untergangs der »Annalen«, K. Gödeke u. a.

büchlein« Brants beruht.[4]) Da hier die bisher bekannten Daten noch einige Ergänzung erfahren, so ist es bei Heranziehung einer zweiten von Brant selbst herrührenden Quelle möglich, seine Gesandtschaftsreise dem zeitlichen Verlauf nach genau festzulegen und auch über seine in den Niederlanden angeknüpften Beziehungen manches zu gewinnen.

Das von Karl V. am 12. April von Santjago aus erlassene Rundschreiben an alle Stände des Reichs, in dem er sie ersuchte, für eine glückliche Überfahrt nach Deutschland Bittgänge abhalten zu lassen,[5]) wurde in Straßburg am 7. Mai verlesen und gewissenhaft befolgt.[6])

Zwei Monate später konnte man den Dankgottesdienst für die Erhörung dieser Gebete abhalten, und an demselben Tage war es auch schon beschlossene Sache, daß nunmehr die von Dr. Brant anzuführende Botschaft sich auf den Weg machen müsse.

Denn schon hatte der betriebsame Geschäftsmann Mittel und Wege ins Auge gefaßt, um auch für sich einen erwünschten Vorteil bei dieser Hofreise zu erlangen. Ähnlich wie Dürer bei der neuen Regierung die Anerkennung seines durch umfangreiche Arbeiten für den verstorbenen Kaiser redlich erworbenen Leibgedinges zu erwirken hoffte, wollte auch Brant unter Berufung auf seine im Verlauf von »dreißig Jahren« dem Ahnherrn Karls V. erwiesenen Dienste einen ihm vor Jahren verliehenen »Bestallbrief« über jährlich 50 Gulden rhein. Dienstgelds, den ihm Maximilian bei einer Abschiedsaudienz in Innsbruck [1505] verliehen, aber höchstwahrscheinlich nie [jedenfalls bis 1517 nicht] honoriert hatte, geltend machen. Maximilian hatte ihn damals beauftragt, »das löblich herkommen und Wesen« der römischen Kaiser Titus und Trajanus zu beschreiben und ihm dann durch einen Brief mit eigener Unterschrift und mit Instruktion seines »allergeheimsten Sekretärs«, des Reichsvizekanzlers Nikolaus Ziegler, befohlen, für den mit Vergünstigung Papst Julius' II. aufgestellten Heiligenkatalog und Kalendarium von etwa 130 Mannen, Frauen und Jungfrauen aus dem »Ursprung und Zugewandtschaft des Hauses Österreich« nun noch Antiphonien (»Antiphen«) unter Benutzung der Legenden über das Leben dieser Heiligen, auch dazu

4) L. Dacheux, La Chronique strasbourgeoise de J. Trausch et de Jean Wencker. VI. Annales de Sébastien Brant: Jac. Wencker, Extractus ex protocollis Dom. XXI vulgo Sebastian Brants Annalen. In den Mitteilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß (Bulletin de la société etc.) II. Folge, XV. Bd. (Straßburg 1892), S. 209 ff. und XIX. Bd. (1899), S. 33 ff. (Auszüge des Bibliothekars Jung aus den Protokollen der XXI für die Jahre 1517—36); hier S. 44 die Mitteilung, daß Ende Januar schon ein »Auszug der Freiheiten der Stadt« geprüft wurde, um bei dem neuen König deren Konfirmation zu erlangen.

5) Reichstagsakten II, S. 65 f.

6) Dacheux, a. a. O. XIX, S. 44, Nr. 4400.

passende »Versikel und Kollekten« in »neufränkischer Form und Vergriff« zu verfassen. Brant hatte sich dieser Aufgabe unterzogen und dem Kaiser durch dessen gelehrten Berater und Mitarbeiter am Heiligenkalender, den Freiburger Historiker Dr. Jakob Mennlin (Mennel, Manlius) eine Probe zugehen lassen.[7] Noch ehe das Werk ganz vollbracht war, hatte ihn der Kaiser aufgefordert, die Abstammung des Geschlechtes der Habsburger von Noah her mit Fleiß zu untersuchen;[8] und auch dieser »schweren und bürdlichen Arbeit« hatte sich Brant schon unterzogen, aber »bald darauf« starb der Kaiser.

Diese ganze Erzählung zeigt ja nun klärlich, zu welchem Zweck der greise Literat jetzt sein Manuskript mit den Historien der beiden römischen Kaiser hervorsuchte; auch war es recht geschickt angelegt, wenn er die geplante Huldigungsgabe durch ein Widmungsschreiben seines Sohnes Onufrius, der den alten und wohl schon etwas gebrechlichen Herrn Stadtschreiber auf der beschwerlichen Fahrt begleiten sollte,[9] einleitete: so ließ sich die Erinnerung an jene finanziellen Ansprüche ungezwungener vorbringen, und zugleich wurde der Sohn in angemessener Weise dem Herrscher vorgestellt. Diese »Vorred Onophrii Brandt, Burgers zu Straßburg in die Beschreybung der Tugenden beyder römischen Kaiser Tyti und Trajani« an »Herrn Carolen, . . . namens den fünfften, erwölten Römischen Künig und baldkünftigen Kaiser« klingt dann aus in die übliche überschwengliche Beglückwünschung und schließt mit der feierlichen Datierung:

»Datum auf den zehenden Tag Junii, als die fröhliche und von Gott . . . fürgesehene Meerüberfahrt und Ankunft des Kaisers gon Gändt in Flandern mit hoher Freude in die Stadt Straßburg verkündet und

---

7) Nach Obigem dürfte denn doch der die Heiligen betr. Brief v. 17. Dez. 1517 an Villinger mit der Beziehung auf den 1505 verliehenen »Bestellbrief« über »järlich L guldin«, von Brant und nicht von Manlius herrühren. Ergänzung zu Laschitzer, die Heiligen . . . im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des . . . Kaiserhauses IV, S. 71, 77—79, 86 u. V, S. 220f. H. Ulmann, Kaiser Maximilian I., II. Bd. (Stuttgart 1891) S. 727, 751f. Wenn hier S. 752 gesagt wird, daß für die Heiligenbilder Manlius die erzählende Grundlage beschaffte, während andere Gelehrte, »nicht aber S. Brant« Zensur übten, so dürfte es nicht überflüssig sein, die dem Straßburger Dichter zugeteilte Aufgabe nach seinen eigenen Mitteilungen festzustellen. — Das »new frâmische form« im Drucke ist nach dem mhd. vrenkisch, vrensch zu deuten.

8) Vgl. dazu Ulmann, a. a. O. S. 751.

9) Brant starb am 10. Mai 1521 im vierundsechzigsten Lebensjahre. — Am 14. Juli wurde über die Vertretung seines Sohnes in der Verwaltung des Pfennigturms Beschluß gefaßt (als der doctor sin sun mit ime zum künig genomen) Dacheux, a. a. O. XV, Nr. 3453. Ob der Besitz des Hauses zum Nesselbach als kaiserlichen Lehens (vgl. Nr. 3456 zum 27. April 1521), das dann auf Onufrius Brant überging (ebenda zum 10. Juni) mit jenem Bestallbrief zusammenhängen mag?

gehört, auch mit zierlicher und andechtiger Procession und Lobsagung . . . celebriert und begangen worden ist. Anno 1520.«

Die von Strobel a. a. O. aufbewahrte Stelle aus Brants Notizen gestattete nun noch keinen genauen Schluß auf die Zeit des Beginns der Reise; es heißt da:

»Ab isto tempore usque Simphoriani (also bis zum Feste der Märtyrer Timotheus und Symphorianus am 22. August) absens fui, missus Gandavum ad Caes. Maiestatem. Redii sanus et incolumis, gratiam Caesaris adeptus ex congratulatione« . . .

Im Auszuge Wenckers lautet der Satz vollständiger: quae in chronica nostra habetur. Laus deo optimo maximo. 5a post Johannis vigilia Petri et Pauli 1520[10]). Letzteres Datum, der 28. Juni, dürfte nun von dem Bearbeiter zur Erläuterung des im Eingang enthaltenen Hinweises nachgetragen worden sein und also die Abreise der Botschaft zeitlich bestimmen.[11])

Zweifellos sind nun die Herren, wohl schon in Gesellschaft derer von Worms und Speier, zum mindesten von Mainz abwärts bis Köln bequem und schnell zu Schiffe gereist,[12]) und so kamen sie wohl spätestens nach vierzehn Tagen auf der großen Handelsstraße von Köln her nach Antwerpen und also zu einer Zeit, als eben der Kaiser mit dem gesamten Hofe zu feierlicher Begegnung mit König Heinrich VIII. und Wolsey in Calais weilte.

Auffällig ist es nun, was weiterhin seine Erklärung finden wird, daß die Straßburger Gesandten sich nicht zugleich mit den Augsburgern und Nürnbergern schon in Brügge ihres Auftrags entledigten, zumal ihnen so die großartigen Festlichkeiten entgingen, mit denen der junge Kaiser hier empfangen wurde. Zur Kennzeichnung des geselligen Kreises, der sich hier schon gebildet hatte und in dessen Mitte dann in Antwerpen zu einer Begegnung Brants mit Albrecht Dürer sich reichliche Gelegenheit finden mußte, empfiehlt es sich aber, zunächst

---

[10]) L. Dacheux in den Mitteil. der Ges. usw. Bd. XV, S. 242, Nr. 3453.

[11]) Auch abgesehen von der Nachricht des englischen Gesandten kann also der erste Aufenthalt Karls V. in Gent vom 6. bis 10. Juni hier nicht in Betracht kommen.

[12]) Die Augsburger Gesandtschaft, bestehend aus neun Personen mit neun Pferden unter dem Altbürgermeister Georg Langenmantel und dem berühmten Stadtschreiber Dr. Konrad Peutinger verrechnete außer der Zehrung für Mann und Pferd und Fuhrlohn für einen sie begleitenden Fuhrmann »auch fur schefflon von Mentz gen Köln und herrader«. Die beiden Repräsentanten wurden zugleich mit »burgermeister Hansen Imhof von Nürmberg« am 1. September in Augsburg mit dem üblichen Geschenk an Rheinfall und Malvasier empfangen. (Stadtarchiv von Augsburg, Baumeisterrechnung von 1520 S. 36a, 44a.)

einige bisher noch nicht kombinierte Quellen über die Tage von Brügge heranzuziehen.

Da erzählt denn der bekannte Straßburger Prediger und Geschichtschreiber Kaspar Hedio in seiner lateinisch wie deutsch vielfach gedruckten »Chronik des Abtes von Ursberg« und zwar in der als Paralipomena bezeichneten Fortsetzung,[13]) deren auf die Niederlande bezügliche, sehr wertvolle Angaben er von dem später als Glaubensflüchtling in Straßburg weilenden Gerhard Geldenhauer (Noviomagus, von Nymwegen) erhalten hat, der damals als Sekretär des Bischofs von Utrecht, Philipp von Burgund, schon seit dem 27. Juni sich am Hofe[14]) aufhielt:

»Durch eine vom Pfalzgrafen Friedrich geführte Gesandtschaft berufen, landete Karl V. im Jahre 1520 in Flandern; im Gefolge des Königs befanden sich die gelehrtesten Männer, Erasmus, Hutten, der geheime Rat des Kaisers Aloisius Marliano,[15]) Joh. Ludovico Vives [ein spanischer Humanist und vertrauter Korrespondent des Erasmus] und Georg Haloinus. Der Kaiser kam bei tiefer Nacht[16]) nach Brügge unter großem Jubel der Zuschauer. Sein Bruder Ferdinand und der Kardinal [Wilhelm] von Croy, [Erzbischof von Toledo, ein dem Erzherzog gleichaltriger junger Herr] ritten ihm voraus, die Kaisertochter Margareta folgte ihm. Am nächsten Tage wurde das Fest des heiligen Jakob [25. Juli], des Schutzpatrons der spanischen Reiche, mit großer Feierlichkeit begangen, wobei der Bischof von Cordova [Alonso Manrique] die Messe las. Der hochgelehrte Doktor Thomas Morus hatte eine Botschaft an die deutschen Kaufleute auszurichten; auch waren in Brügge Gesandte von Venedig, Köln, Nürnberg und Lübeck, Herzog Heinrich von Braunschweig und Gesandte des Herzogs von Lüneburg und des

---

[13]) Casp. Hedio, Chronicon abbatis Urspergensis . . . Paralipomena rerum memorabilium. Straßburg 1537 fol., p. 476. In den Arbeiten von J. Prinsen, Gerardus Geldenhauer Noviomagus, 'sGravenhage 1898, und Collectanea van Ger. Geld. N. (Werken uitg. door het hist. Genootschap te Utrecht III. Ser. Nr. 16) Amsterdam 1901 sind die ersten aus den Coll. G.s in die Paralip. übergegangenen und uns so erhaltenen Stücke nicht nachgewiesen worden. — G. de Halewyn (Halluin) auf Schloß Comines in Flandern (1536 †), gelehrter Freund des Erasmus. Biogr. nationale . . . de Belgique VIII, 628.

[14]) Brewer a. a. O. III, p. 317.

[15]) Mit dem Sekretär dieses aus Mailand stammenden Bischofs von Tuy, dem auch mit Erasmus befreundeten Augustin Scarpinello, dem »Meister Augustin Lumbarth« des niederländischen Tagebuchs, wurde Dürer in Antwerpen bekannt. Vgl. meinen Nachweis in Repert. f. Kunstwissensch. XXVII, S. 347, Anm. 3.

[16]) Der englische Gesandte Spinelli suchte den Kaiser schon einige Tage vorher in der Nähe der Stadt auf (Collect. des voy. II, p. 28) und berichtet dann: »Der Kaiser will heute Abend mit großem Pomp und großem Gefolge von deutschen und niederländischen Edelleuten und Gesandten einziehen«; der Anfang der Depesche wurde also am 24. niedergeschrieben. Brewer a. a. O. S. 339.

Landgrafen von Hessen, endlich Konrad Peutinger anwesend. Am Montag nach Jakobi [30. Juli] brach der Kaiser nach Gent auf.« (Es folgt noch ein abfälliger Bericht über eine vom Beichtvater des Kaisers, dem französischen Franziskaner Jean Glapion, in Brügge gehaltene Predigt).

»Später [am 23. September] wurde der Kaiser von den Antwerpenern mit höchster Pracht (summo cum triumpho) empfangen, wie es ja Petrus Ägidius beschrieben hat. Auch von den Bürgern und dem Bischof von Lüttich, Eberhard von der Mark, wurde er [am 11. Oktober] ehrenvoll aufgenommen«.[17]

Der berühmte Augsburger Gelehrte wurde nun hier in Brügge schon am 26. Juli vom Kaiser empfangen und durfte ihn mit einer sauber ausgearbeiteten Rede begrüßen, in der er in gedrängter Übersicht die Ahnen Karls V. aus den Häusern von Österreich, Spanien und Burgund vorführte, den Tod Maximilians beklagte und den Hoffnungen Deutschlands auf die Tugenden des jugendlichen Nachfolgers Ausdruck gab; am Schlusse ließ er in der Aufforderung, dem Reiche die Ruhe wiederzugeben und die Friedensstörer zur Ordnung zu bringen (a tumultuosis sedet ac cuncta ... ad tranquillitatem redigat) die besonderen Wünsche der Städte durchklingen, die er deutlich genug erläuterte, wenn er von Rudolf von Habsburg rühmte, wie er durch Vernichtung der Räuber und Wegelagerer in Deutschland friedliche Zustände geschaffen habe.[18]

---

[17]) Der nächste Abschnitt der Chronik, der Bericht über die Krönung in Aachen, findet sich dann wörtlich in den ihrem Eingange nach nicht vollständig erhaltenen Collectanea Geldenhauers. Prinsen, Coll. S. 1. — Gesandtschaften von Köln, Lübeck und Hessen werden in den Reichstagsakten II, S. 72f. nicht nachgewiesen.

[18]) Celeberrimi viri, D. Chonra|di Peutingeri, Augustani, Juris utriusque|Doctoris et Oratoris Disertissimi Oratio|pro sacrosancti Romani imperii Civi|tate Augusta Vindelicorum, Imp.|Caes. Charolo semper|Aug. Brugis in Comitatu|Flandrensi pronunciata.| — Eiusdem Epistola olim scripta ad Reue|rendissimum in Christo Patrem et|Dominum, D. Bernhardinum|Caruasalum [sic!] Episcopum Tus|culanum, SS. Ro. Eccle|siae Cardinalem|S. Crucis,|Patriarcham hierosolymitanum. Randeinfassung mit Arabesken, in deren oberer Leiste zwei Bocksköpfe sich hervorheben. 8 Bl. 8°. Am Ende die Angabe des Druckorts Antwerpen in folgender Fassung: Simon Cocus et Gerhardus Nicolaus Ciues Anduerpienses commorantes in vico vulgariter nuncupato die Boxstege excudebant, Kalendis Maii, Anno supra Millesimum Quingentesimum, XXI°. (Nach dem Exemplar der Augsburger Stadtbibliothek; ausführlich erwähnt und danach die Gesandtschaft Peutingers in der Historia vitae ac meritorum Conradi Peutingeri Aug. von Jo. Georg Lotter, Lipsiae 1729, p. 18 sq. 50 sq. und kurz auch bei Fr. Roth, Augsburgs Reformationsgeschichte, 2. Aufl. S. 109 Anm. 30. — Simon Cock als Drucker von Erbauungsschriften in Antwerpen bei Hoop Scheffer, Gesch. der Reform. in den Niederlanden, Leipzig 1886, S. 39. — Das Datum der Audienz in der Überschrift Bl. 2a: Oratio Chuonradi Peutinger ... apud Caesarem ... A. Sal. MDXX, VII. Kalendas Augusti Brugis ... habita.

Kein anderer als Peutinger war also der »weise Mann«, mit dem sich Spinelli in Brügge über die mutmaßliche Haltung des Reiches gegenüber den Forderungen und Plänen des Kaisers, der Romfahrt und der Reichssteuer unterhielt, wobei er auch zu hören bekam, daß man eine großartige Rüstung bewilligen werde, wenn der Kaiser gut Gericht im Reiche vollziehe; worauf der Engländer treffend erwiderte, daß in einer strengeren Handhabung der Justiz die deutschen Fürsten, die ja doch die Beschützer und Nährväter des Raubrittertums (the keppers and fydders [= feeders] of all robbers) seien, eine Beeinträchtigung ihrer schrankenlosen Freiheiten (excessive liberties) sehen würden. Der Doktor aber, der die Stimmung im Schwäbischen Bunde kannte, meinte, es seien ihrer mehr, die Justiz wünschten, als solche, die sie nicht wünschten. Auch die Kaufleute von Nürnberg versicherten, die Reichsstädte würden dem Kaiser gern eine ganz bedeutende Subsidie zahlen, wenn die Rechtspflege reformiert und die Räuber bestraft würden.[19])

Diese Rede Peutingers wurde nun einige Monate später von dem Sekretär des Antwerpener Schöffenrates, dem gelehrten Juristen und feinsinnigen Poeten, Magister Petrus Ägidius[20]), dem intimen Freunde des Erasmus, mit einer empfehlenden Vorrede als Muster einer von den niederländischen Gelehrten lange vernachlässigten rednerischen Gattung herausgegeben, und dabei der besonderen Verdienste des süddeutschen Kollegen um die Erforschung des Altertums (omnis antiqitatis indagatoris) gedacht.[21]) Außerdem aber hatte dieser seinem Antorfer Gastfreunde noch ein anderes Prunkstück seiner politischen Rhetorik als Xenion übersandt, ein Schreiben, in dem sich Peutinger, unzweifelhaft im Auftrage Kaiser Maximilians, am 18. Dezember 1507[22]) an den im August aus Rom an den kaiserlichen Hof entsandten Legaten Bernhardin Carvajal[23]) wandte, um ihn und den Papst durch den mit großartigem Aufwand historischer Gelehrsamkeit geführten Nachweis der zahlreichen Verdienste der römischen Kaiser deutscher Nation um den heiligen Stuhl, den sie stets eifrig beschützt und gefördert hätten, zur

---

19) Brewer a. a. O. (Bericht vom 27. Juli).

20) Vgl. über »Meister Gielis« und seine Beziehungen zu Erasmus meine Untersuchungen »Zur Lebensgeschichte A. Dürers« im Repert. f. Kunstwisschaft XX (1897), S. 453, Anm. 38. XXVII (1904), S. 347, Anm. 3. S. 349, Anm. 6 und meine »Anfänge der Gegenreformation in den Niederlanden« (Schr. d. Vereins f. Ref.-G.). Halle 1903 und 1904. I, S. 56.

21) Bl. 1b: Petrus Aegidius ab actis curiae Andverpiensis lectoribus . . . S.

22) Ex Augusta Vind. XV. Kal. Januarii A. hum. Sal. M.Dc.VII. (Bl. Biiijb).

23) Zu seiner Sendung L. Pastor, Gesch. d. Päpste, III. Bd. (3. und 4. Aufl.) Freiburg 1899, S. 626 f.

Vornahme der damals von Max emsig betriebenen Kaiserkrönung zu bestimmen.[24])

Da beide Schriften erst am 1. Mai 1521 erschienen, so wird wohl Peutinger das zweite Stück, das sich so trefflich zur Veröffentlichung aus Anlaß der bevorstehenden Krönung eignete, im Sommer 1520 nicht bei sich gehabt haben; er ist aber offenbar an diese seine alten Beziehungen zu dem spanischen Kardinal, einem der merkwürdigsten Staatsmänner am Hofe Leos X., erinnert worden durch Erasmus, der damals ganz besondere Hoffnungen auf die von Carvajal bei den Beratungen über die Verdammungsbulle im Schoße des Kardinalskollegiums betätigte Opposition setzte und diese allzu optimistische Auffassung auch dem Wittenberger Reformator und seinem fürstlichen Beschützer suggeriert hatte.[25])

Wir sehen also, daß auch Peutinger, an den sich Erasmus bald darauf (am 9. November) von Köln aus mit einer bedeutsamen Aufforderung zur Unterstützung seiner kirchlichen Vermittlungspolitik wandte,[26]) zu diesem selbst und seinem Antwerpener Freundeskreise auf jener niederländischen Gesandtschaftsreise in nahe Beziehungen getreten ist; es liegt denn auch nahe, an ihn als die Mittelsperson zu denken, die den Straßburger Amtsgenossen im Hause des Ägidius in Antwerpen einführte, sofern nicht die alten Beziehungen des Elsässer Humanisten zu Erasmus schon dazu genügt haben sollten.

Der Straßburger Gesandte ist aber nun offenbar deswegen nicht schon in Brügge zugleich mit den Augsburgern vor dem Kaiser erschienen, weil seine mit einem so wichtigen persönlichen Anliegen verquickte literarische Huldigung[27]) noch nicht im Druck vollendet war.

[24]) Es sei als eine besondere Gunst der Caesares Germani zu betrachten, daß sie nur von den Päpsten, ab ipsis solis diademate et corona Augustali hactenus insigniri voluerunt . . . und der Zweck des Schreibens wird deutlich damit bezeichnet: Julius ut Augustum propriis suis manibus Caesarem inungat, coronaque Augustali et insigni decoret (Bl. Biij). Zur damaligen politischen Lage Ulmann, Maximilian I, II, S. 333.

[25]) Vgl. dazu meine Untersuchung »Zu Luthers römischem Prozeß«, Zeitschr. f. Kirchengeschichte, herausgegeben von Th. Brieger und B. Beß, Bd. XXV, Gotha 1904, S. 120ff., 512ff.

[26]) Zeitschr. f. K. G. XXV, S. 582 Anm. und meine »Vermittlungspolitik des Erasmus« in W. Friedensburgs Archiv f. Ref.-Gesch. I, S. 12. 17 (Berlin 1903). Es ist dies merkwürdigerweise der einzige Brief des Erasmus an Peutinger geblieben; vgl. P. Joachimsen, Peutingeriana, in der Festgabe an K. Th. v. Heigel, München 1903, S. 279.

[27]) An den alerdurchleuch|tigsten Großmechtigisten Fürsten vñ| herren, Herrn Carolum den fünfften Rŏmischen Keiser vnd Hy-| spanischen. Auch der gantzen Welt Imperatoren, Künigen|vnd Regierer. In das leben, vnd tugendtliche geschich|ten Keyser Tyti Vespasiani des milten. Durch

Denn am Schluß des für damalige Verhältnisse prächtig ausgestatteten Heftchens, das die Lebensbeschreibungen jener beiden Kaiser, jede mit besonderem stattlichen Titelblatte enthält, findet sich der Vermerk:[28])

»Labor Sebastiani Brant. Ex Argentoraco Anno. XX'. supra MD. Kalendis Augusti.«

Schon die typographisch vollendete Ausführung des Druckes deutet nun darauf hin, daß ihn der Verfasser gleich nach seiner Ankunft durch eine der leistungsfähigen Antwerpener Offizinen besorgen ließ; auch kann er schon deshalb die Arbeit nicht etwa in Gent haben vornehmen lassen, weil er ja damals noch gar nicht wußte, wo er den Hof zu erwarten haben würde. Nun aber konnte er von den aus Brügge nach Antwerpen zurückkehrenden Landsleuten erfahren, daß er sich nunmehr nach Gent zu begeben habe, und dahin wird er sich also nach Abschluß des Druckes ohne Säumen gewandt haben.

Hier hat er sich nun bis zum 6. August seines Auftrags in einer lateinischen Rede entledigt, die er seiner »Chronik« einverleibte, die uns jedoch nicht erhalten ist. Aus seinen weiteren von Strobel leider nicht wörtlich aufbewahrten Mitteilungen entnehmen wir noch, daß der Kaiser den Straßburgern bei Beginn und beim Schlusse der Audienz die Hand reichte und sie durch den »Statthalter von Burgund«, oder richtiger durch Gattinara, den Großkanzler von Burgund seiner Huld und seines Schutzes versichern ließ.

Sebastianum Brandt verteutschet. Exemplar der Straßburger Univ.-Bibl.; 20 Bl. fol., das letzte leer. Unter dem Titel ein Holzschnitt, in dessen oberer Hälfte das Brustbild des jungen Königs mit Szepter und Kette des Vließordens, im Hintergrunde Landschaft mit Stadt und Burg; in der unteren Hälfte der Reichsadler mit derselben Kette in einem von zwei Löwen gehaltenen Schilde; im Rande die Wappen aller Länder des Kaisers und darüber die Worte »Carolus — R. Künig«. Auf jeder inneren Blattseite eine prächtige Randleiste. Bl. 9a: ein zweites Titelblatt mit zwei Randleisten, am obern Rande eine Szene aus einem römischen Triumphzuge, ein Kaiser von Soldaten getragen; unten dasselbe Brustbild Karls, dazwischen: Ad Carolum Quintum Imperatorem destinatum etc. In laudem Traiani Caesaris Tetrastichon Sebastiani Brant. Aus dem nun folgenden Leben Trajans ist auf der vorletzten Seite der am Rande durch Handzeichen hervorgehobene Satz bemerkenswert: »Wie ein keiser sich gegen den Unterthan halten soll«: Trajan habe gesagt: »ein Keiser soll sich also gegen den gemeinen Mann halten und erzeigen, als ein keyser begert, das sich der gemein man gegen ime beweisen sol.«

[28]) Die Mitteilung des Titels bei Ch. Schmidt, Hist. littéraire de l'Alsace II, Index bibliogr. p. 354, Nr. 125, nach welcher auf die Inhaltsangabe des Titelblatts unmittelbar zu folgen scheint die noch dazu unvollständige Angabe: Ex Argentoraco A. XX supra MD. ist irreführend: man mußte danach annehmen, daß die Schrift in Straßburg gedruckt wurde, was indessen schon durch das genauere Datum ausgeschlossen ist. Auch die Anbringung des burgundischen Hausordens als Schmuck des Reichsadlers deutet auf die Niederlande.

Von Gent aus mußten die Gesandten nun wieder über Antwerpen zurückreisen, und da sie gut beritten waren, wie es sich bei so stattlicher Sendung geziemte, so brauchten sie, um am 22. August wieder in der Heimatstadt einzutreffen, erst nach einigen Rasttagen aus der prächtigen und gerade damals durch das Zusammenströmen so vieler bedeutender Personen fesselnden Scheldestadt aufzubrechen. Jedenfalls hat Brant jetzt noch in aller Muße mit dem Drucker abrechnen, von den gelehrten Freunden Abschied nehmen und bei dieser Gelegenheit auch noch die Bekanntschaft Albrecht Dürers machen können.

Denn schon am 2. August war der große Nürnberger Künstler in Antwerpen eingetroffen und alsbald von den verschiedensten Seiten, von den Kunstgenossen wie vom Stadtregiment, von dem Vertreter der Fugger und reicher Nürnberger Handelshäuser wie von Männern der Wissenschaft begrüßt und gefeiert worden, bis er am 26. August einen Abstecher nach Brüssel machte, wo wir ihn sogleich im Verkehr mit den Gesandten seiner Vaterstadt am kaiserlichen Hoflager antreffen.[29])

Als Anlaß zu einer Begegnnng zwischen dem Straßburger Dichter und dem Nürnberger Maler ließe sich nun sehr wohl der Verkehr der Städteboten unter einander denken, die sich am Hofe in Gent begegnet waren und nun gemeinschaftlich über Antwerpen zurückkehrten; aber noch sicherer mußte eine Berührung herbeigeführt werden durch die Beziehungen beider zu dem größten Sohne der Niederlande, dem gefeierten Gelehrten und Publizisten Erasmus von Rotterdam.

Schon um die Mitte des Monats ist Dürer mit diesem in näherem und gewiß auch häufigem Verkehr und wird von ihm durch Verehrung eines spanischen Mäntelchens und einiger Bildnisse ausgezeichnet. Mit der Straßburger gelehrten Gesellschaft wiederum und ihrem Mitgliede, dem Dichter des dem Lob der Narrheit so nahe verwandten Narrenschiffs stand Erasmus ja schon seit Jahren in freundschaftlichen Beziehungen.[30])

Auch läßt sich noch eine andere Spur von eigenen Beziehungen Brants zu dem Antwerpener Kreise von Erasmianern nachweisen. Schon 1519 hatte der kaiserliche Sekretär Jakob Spiegel, Mitglied der humanistischen Gesellschaft von Schlettstadt, die dem Straßburger Kreise sehr nahe stand, ein Trauergedicht auf den Tod Maximilians I., verfaßt von Petrus Ägidius, jenem intimsten Freunde des Erasmus, neu heraus-

---

[29]) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle 1893, S. 111—122.

[30]) Lange-Fuhse, S. 116, 3f. Strobel a. a. O. S. 80f.: Das Schreiben des Erasmus an die sodalitas literaria von Straßburg. Schon 1514 war Erasmus in Straßburg höchst ehrenvoll aufgenommen und gefeiert worden. Ch. Schmidt l. c. I, 86. M. Reich in der Westdeutschen Ztschr. Ergänzungsheft IX, S. 155ff.

gegeben und in Straßburg drucken lassen.[31]) Dieser Berufsgenosse Brants und Peutingers, in dessen Hause Erasmus abzusteigen pflegte,[32]) ist nun von dem Straßburger in einem kurzen lateinischen Gedicht wegen seiner dem verstorbenen Kaiser bewährten Pietät belobt worden: Brant sagt da mit leichtem Spott, daß Maximilian bei seinen Lebzeiten Unzähligen die Ehre der Dichterkrönung erwiesen habe; von diesen verdiene Ägidius vor allen andern Lob, weil er sich durch die Verherrlichung des Dahingeschiedenen dankbar gezeigt habe.[33])

Nun hat sich weiter nachweisen lassen, daß Dürer, der noch im Februar 1521 verzeichnet, wie er mit Erasmus bei ihrem gemeinschaftlichen Freunde Petrus Ägidius speiste, diesen schon im August kennen gelernt hat, denn ihm, dem »Meister Gilgen«, verehrte er damals »den Eustachius und die Nemesis«.[34])

Wenn es also geradezu selbstverständlich ist, daß Sebastian Brant bei seinem Aufenthalt in Antwerpen nicht versäumte, sich mit Erasmus und Ägidius in Verbindung zu setzen, so ist es nach den aus den geschichtlichen Quellen erwiesenen Umständen nicht nur möglich, sondern auch höchst wahrscheinlich, daß er in diesem Kreise den Nürnberger Maler kennen lernte; und wenn nun in dem künstlerischen Nachlaß Dürers sich Spuren einer solchen Berührung ebenfalls als zum mindesten wahrscheinlich nachweisen lassen, so dürfte sich aus der Vereinigung beider Beweisgruppen die Gewißheit einer von Dürer mit dem Stifte festgehaltenen Begegnung mit dem Verfasser des Narrenschiffs ergeben.

---

31) J. A. Riegger, Amoenitates litterariae Friburgenses, Ulmae 1775, p. 474: Lamentatio Petri Aegidii in obitum Caes. Maximiliani. Die parallele Schrift Sebastian Brants von 1520: In laudem divi Maximiliani Caesaris etc. bei Ch. Schmidt l. c. II, p. 354.

32) Das Haus des Ägidius als Sammelpunkt deutscher Humanisten in Antwerpen auch in einem Brief des J. A. Brassikanus; s. meine Anfänge der Gegenreformation II, S. 108, Nachträge, und zu der bedeutsamen Rolle der oberdeutschen Kaufleute in Antwerpen Repert. f. Kunstwissenschaft XX, S. 457f. XXVII, S. 355f.

33) Unter Brants Varia Carmina abgedruckt und neuerdings wiedergegeben von Fr. Zarncke in seiner Ausgabe des Narrenschiffs, Leipzig 1854, S. 199: E quibus, Aegidi, tua laus, tua gloria prima est, . . . Daß auch Seb. Brant gerade im Jahre 1520 der in den Kreisen des Erasmus herrschenden kritischen Stimmung gegenüber den kirchlichen Zuständen nicht fern stand, zeigt ein frommer Spruch über die gefahrdrohende Lage Deutschlands, »Anno 1520«, in dem er klagt:

Gott helff der heiligen Christenheit!
O Pfaffheit, lass dirs sein gekleit,
das du nit werdst vertilkt, zwstreit.

(Zarnckes Ausg. des Narrenschiffs, S. 161f.)

34) Lange-Fuhse, S. 121, 18. 151, 4; und dazu Repert. f. Kunstwissensch. XXVII, S. 349 Anm. 6.

Einige Bilder von Bartholomäus Zeitblom.

Von **K. Lange.**

Kürzlich habe ich einen vorübergehenden Aufenthalt in Ulm zur Besichtigung des Dreifaltigkeitsbildes in der Sakristei des dortigen Münsters benutzt, das neuerdings wiederholt von Kunsthistorikern besprochen worden ist. Es gilt jetzt allgemein als ein Werk des Ulmer Malers Hans Multscher. Der verstorbene Bayersdorfer hatte diese Bestimmung aufgebracht, und Fr. von Reber sowohl wie August Schmarsow haben sich seiner Ansicht angeschlossen.[1]) Schon Reber freilich meinte, der vollen Sicherheit der Zuteilung stehe nur im Wege, daß dieses Werk eine weitgehende Restauration erfahren habe, welcher gerade die wichtigsten Teile, wie namentlich die Köpfe (?), zum Opfer gefallen seien. Die wünschenswerte Abnahme der Übermalungen würde voraussichtlich die Identität des Meisters des schönen Werkes mit jenem des neuerdings bekannt gewordenen Altarwerkes in Sterzing von 1457/58 sichern,[2]) doch lasse die Behandlung des Körpers Christi wie der Engelgestalten auch jetzt schon kaum einen Zweifel übrig. Auch Schmarsow sagt, das Bild stelle sich dem Kennerauge gewiß als eng mit den Sterzinger Tafeln zusammengehörige Leistung dar, und benutzt die Eigentümlichkeiten seiner Komposition — Anordnung der Figuren in einer nischenartigen Architektur, Imitation von architektonischer Steinmetzenarbeit, plastisch charakterisierte Erdkugel zu den Füßen Christi —, um damit seine Theorie von dem plastischen Stil der Multscherschen Malerei zu stützen. Nach seiner Meinung wären die neuerdings dem Multscher zugeschriebenen Bilder zwar nicht von ihm selbst, der nur als Bildhauer beglaubigt sei, aber doch von einem jüngeren Künstler seiner Werkstatt, vielleicht einem Familienmitgliede, das den Einfluß der niederländischen realistischen Malerei

---

[1]) F. v. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Klasse der k. bayr. Akad. d. Wiss. 1898 Bd. II Heft 1 S. 60 und A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Bd. XXII. der Abhandl. d. philol.-hist. Klasse d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wiss. in Leipzig 1903 S. 44 und 58.

[2]) Dieses ist abgebildet im Jahrgang 1903 der kunsthistorischen Gesellschaft für photograph. Publikationen nach Aufnahmen, die während der von Prof. Hauser besorgten Restauration der Bilder in München gemacht sind.

erfahren, sich aber dann in Ulm in der Werkstatt des älteren Meisters dessen plastischen Tendenzen und der ganzen Tradition der Ulmer Münsterbauhütte angeschlossen habe.

Diese ganze Argumentation wird, soweit sie sich auf dieses Bild stützt, schon dadurch hinfällig, daß das Werk, wie mich die neue Untersuchung überzeugt hat, sicher nicht von dem Meister der Sterzinger Altartafeln herrührt. Und da ich mich nun gleichzeitig davon überzeugt habe, daß kein anderer als Zeitblom dieses ursprünglich gewiß sehr hervorragende Bild gemalt hat, so erhält es hierdurch eine ganz andere, aber ebenfalls unverächtliche kunsthistorische Bedeutung. Denn es bestätigt in schlagender Weise die schon früher von mir ausgesprochene Vermutung, daß Zeitblom, dessen Kunst man bisher immer mit der seines Schwiegervaters Schüchlin in Zusammenhang gebracht hat, vielmehr ein Schüler oder Ateliergenosse Multschers gewesen ist.[3]

Die Dreieinigkeit ist etwas abweichend von der typischen Weise (die bekanntlich den von Gott Vater gehaltenen Crucifixus verlangt) so dargestellt, daß der sitzende Gott Vater mit beiden Händen den vom Kreuz abgenommenen, auf seinem Schoß ruhenden Leichnam Christi hält. Zwischen den Köpfen beider schwebt die Taube des heiligen Geistes. Gott Vater sitzt auf hohem Thron in einer gotischen Steinnische; diese wird nach oben und vorn durch einen mit kleinen Kleeblattbögen verzierten Rundbogen abgeschlossen, der auf Porphyrsäulen mit vergoldeten Kapitälen ruht. Ihre Rückwand ist ganz nach Art einer Kapelle von einem dreigeteilten Fenster durchbrochen. Gott Vater trägt eine Krone, die halb Kaiserkrone, halb päpstliche Tiara ist, eine Form, die auch in der damaligen niederländischen Malerei, z. B. bei dem Meister von Flémalle vorkommt, woraus man aber noch nicht auf einen Anschluß des Malers an dessen Kunstweise schließen darf. Ein roter Mantel bedeckt den Körper und bildet den Hintergrund für den schlanken feingliedrigen Leichnam Christi, dessen einer Fuß eine plastisch mit Schlagschatten usw. herausgearbeitete Erdkugel berührt, ein Mittel, durch das der Künstler die Illusion des frei vor der Bildfläche vortretenden Beines steigern wollte. Der Leichnam ist nackt bis auf das weiße Lendentuch. Die Gestalt Gott Vaters setzt sich auf dem Hintergrunde eines Brokatteppichs ab, der von vier im Brustbilde sichtbaren Engeln gehalten wird, während zwei in weiße Gewänder gekleidete, die von rechts und links herbeifliegen, als Symbole des Opfertodes die Leidenswerkzeuge des Heilands herbeibringen, derjenige links das Kreuz, derjenige rechts die Lanze und

3) Vgl. K. Lange im Verzeichnis der Gemäldesammlung im kgl. Museum d. bild. Künste zu Stuttgart (W. Spemann) 1903 S. 15.

die Säule. Vorn kniet zu Füßen der Gruppe in kleinem Maßstab die Familie des Stifters, links der Vater mit sieben Söhnen, rechts die Mutter mit vier Töchern. Leider sind die beiden Wappen — bei dem Manne ein gespaltener Schild mit (heraldisch) rechts einem gelben Hecht in Blau, links einem blauen in Gelb, bei der Frau ein gespaltener Schild mit einem vierblumigen Rosenstock, links zwei rote Rosen in Gelb, rechts zwei gelbe in Rot — noch nicht gedeutet, trotz der Mühe, die sich Herr Stadtarchivar Dr. Müller und Herr Stadtpfarrer Dr. Pfleiderer damit gegeben haben und noch immer geben. Nur soviel geht aus der Form der Wappenschilde und des Laubes unwiderleglich hervor, daß das Bild nicht vor der Wende des Jahrhunderts gemalt ist, also auf keinen Fall von dem 1427 in Ulm als Bürger aufgenommenen und 1467 gestorbenen Bildhauer Hans Multscher resp. demjenigen seiner Ateliergenossen, der die Sterzinger Bilder gemalt hat, herrühren kann. Und das wird durch die stilistische Analyse des Bildes vollkommen bestätigt.

Was Bayersdorfer zu der Bestimmung Multscher verführt hat, ist wohl die inhaltliche Verwandtschaft mit dem Schleißheimer Ecce homo, dessen richtige Zurückführung auf Multscher wir Wilhelm Schmidt verdanken. Aber schon Schmarsow muß die Verschiedenheit im Stil empfunden haben. Denn obwohl er an der Bestimmung festhält und das Bild mit dem Schleißheimer Ecce homo zusammenstellt, meint er doch, es weiche von diesem und den Sterzinger Bildern so weit ab, daß kaum gleichzeitige Entstehung angenommen werden könne, es sei denn unter dem Vorwalten ganz anderer Hilfskräfte. Nach ihm hätten wir also, da er trotzdem an der Urheberschaft Multschers festhält, ein Werk aus der spätesten Zeit des »Malers des Multscherschen Altars« zu erkennen, nach Schmarsow übrigens ein Hauptwerk des Meisters. Ich möchte nun noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß das Bild von einem jüngeren Nachfolger Multschers herrührt und daß, wenn dieser ein Ateliergenosse Multschers gewesen sein sollte, dieser Ateliergenosse nur Bartholomaeus Zeitblom geheißen haben kann. Denn das Bild trägt in allen Zügen den Stempel seiner Kunst. Man braucht nur den Kopf Gott Vaters, den eigentümlichen Blick seiner etwas unbehilflich gezeichneten Augen, die schlanken Formen des Christuskörpers, die Zeichnung der Mantel- und Tuchfalten zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Und gerade die Köpfe sollen leidlich gut erhalten sein. Ich konnte das allerdings nicht selbst feststellen, da keine Leiter zur Hand war und das Licht in der Sakristei zu einer genauen Untersuchung nicht ausreichte. Aber der Ingenieurhauptmann a. D. Geiger aus Neu-Ulm, in desen Begleitung ich das Bild untersuchte, und der mit seiner

Geschichte genau vertraut ist, versicherte mich dessen ausdrücklich. Das, was ich von dem Bilde genau untersuchen konnte, die unteren Partien mit den Stifterfigürchen, erweist sich als so stark retouchiert, daß man schon fast von Übermalung reden kann. Und das ist auch sehr begreiflich. Denn das Bild wurde in den fünfziger Jahren vom Major Cammerer in Bruchstücken erworben, von denen das eine als Teil einer Backmulde, verwendet war. Bei der Zusammensetzung ist es, wahrscheinlich von Aigner in Augsburg, restauriert worden, was für den Kenner der altdeutschen Malerei schon genug sagt. Der Sohn des Besitzers hat es dann längere Zeit in Stuttgart gehabt, und von hier aus wurde es zu Anfang der achtziger Jahre durch Geigers Vermittlung dem Ulmer Altertumsvereine zum Kauf angeboten. Anfangs wurde der Ankauf abgelehnt. Endlich, nachdem das Bild durch mehrere Ausstellungen bekannt geworden war, wurde es erworben und dem Münster überlassen. Diese Geschichte beweist schon, daß wir den Erhaltungszustand des Bildes mit großem Mißtrauen betrachten müssen. Schadhafte Bilder, die nicht zur rechten Zeit in den Besitz von staatlichen Museen übergehen, werden meistens mehr oder weniger übermalt. In Württemberg wenigstens, wo die Stuttgarter Galerie erst seit einigen Jahren systematisch alte schwäbische Bilder sammelt, kann man es als Regel ansehen, daß Altarbilder, die in den Kirchen verblieben, oder in die Hände von Nichtkennern geraten sind, nicht etwa nur retouchiert, sondern sogar völlig neu angestrichen werden. Man betrachtet das hierzulande als das selbstverständliche Recht jedes Bilderbesitzers und ist sehr erstaunt, wenn man erfährt, daß das so zugerichtete Bild damit völlig wertlos geworden ist. So ist es z. B. auch mit der Sammlung des Kirchenrats Dursch in Rottweil gegangen, die später in das bischöfliche Palais nach Rottenburg gelangte. An den zu ihr gehörigen Bildern ist, wie ich mich vor einigen Jahren überzeugen konnte, kaum ein Pinselstrich alt. Ein Maler wie Jakob Acker, von dem sich ein bezeichneter, 1483 datierter Altar in Ristissen bei Ulm und vielleicht ein zweiter, nicht datierter, in dem benachbarten Ersingen befindet, ist für die Kunstgeschichte so gut wie verloren oder kann wenigstens nur durch umständliche Kombinationen gerettet werden, da niemand mehr genau sagen kann, wie seine noch erhaltenen Bilder einst ausgesehen haben. Nimmt man dann noch dazu, daß solche übermalten oder stark retouchierten Bilder, wie unser Beispiel zeigt, statt in helle Museen in dunkle Kirchen oder Sakristeien gehängt werden, so darf man sich nicht darüber wundern, daß die Forschung in bezug auf sie so lange Zeit in der Irre tappt.

Das eine Gute hatte aber doch die falsche Bestimmung Bayersdorfers, daß sie wieder einmal den Zusammenhang der Zeitblomschen mit

der Multscherschen Kunst ad oculus demonstriert hat. Bekanntlich wissen wir von Zeitbloms Jugendentwicklung gar nichts Genaueres. Weder sein Geburtsjahr noch ein datiertes Werk aus seiner Jugend ist bekannt. Und daß die Verwandtschaft mit Schüchlin, als dessen Tochtermann er im Jahre 1499 (nicht 1483) genannt wird, indem er damals mit ihm für einen Kirchenstuhl im Münster Miete zahlte, kein Beweis für Schülerschaft ist, würde auch dann einleuchten, wenn der Stil beider Meister nicht so grundverschieden wäre, wie er tatsächlich ist. Dürfte man in dem Dreieinigkeitsbilde der Ulmer Sakristei ein Jugendwerk Zeitbloms erkennen, so wäre die persönliche Schülerschaft Zeitbloms bei Multscher gewiß sehr wahrscheinlich. Aber da das Bild beiläufig 30—40 Jahre nach Multschers Tode entstanden ist, kann es vielmehr als Beweis dafür benutzt werden, daß die Traditionen des alten Meisters in der Kunst des jüngeren auch noch später lebendig geblieben sind. Und das wird sich schwerlich ohne die Annahme persönlicher Schülerschaft erklären. In der Tat geht die Vorliebe Zeitbloms für schlanke Körperverhältnisse, für große gerade Faltenzüge, die an den Enden scharf und flach geknittert sind, der feine aber etwas leere Typus seiner Gesichter, die ruhige monumentale Würde seiner Komposition, auf Multscher, und zwar den Multscher der Sterzinger, Stuttgarter und Karlsruher Bilder zurück.[4])

Ob sich dieser Stil in Schwaben autochthon entwickelt hat oder von irgendeinem wandernden schwäbischen Maler aus den Niederlanden mitgebracht worden ist, ob vielleicht der Meister von Flémalle, etwa durch seine Tätigkeit in Basel während des Konzils einen gewissen Einfluß auf die schwäbische Malerei ausgeübt hat, was man neuerdings anzunehmen geneigt ist, will ich dahingestellt sein lassen. Doch möchte ich wenigstens nebenbei andeuten, daß die Frage nach dem Einfluß des niederländischen Realismus auf die schwäbische Malerei des 15. Jahrhunderts durch ein neuerdings von der Stuttgarter Gemäldegalerie erworbenes Altarbild aus der Pfarrkirche von Ehningen bei Böblingen[5]) in ein neues Stadium getreten ist. Dieses Bild, das ich erst dann eingehender besprechen möchte, wenn ich etwas Genaueres über seinen Meister mitteilen kann, stellt auf dem Mittelstück die Auferstehung Christi, auf den Flügeln innen den Unglauben des Apostels Thomas und den Abschied Christi von seiner Mutter, außen die Verkündigung dar. Es ist, wie das noch erhaltene Wappen zeigt, von der Erzherzogin Mechthild von Österreich, verwitweten Gräfin von Württemberg und Mutter Herzog Eberhards

---

[4]) Die Ansicht Schmarsows über die chronologische Entwicklung von Multschers Stil basiert auf Annahmen, die ich nach der Publikation der frühen Berliner Bilder für erledigt halte.

[5]) Noch nicht in dem Verzeichnis von 1903 aufgeführt.

im Barte bestellt, die 1482 in Rottenburg a. Neckar starb, nachdem sie dort jahrelang der Mittelpunkt eines geistig sehr angeregten Hoflebens gewesen war. Höchstwahrscheinlich war der Maler des Bildes in Rottenburg selbst ansässig, was ich daraus schließe, daß ein aus der benachbarten Wurmlinger Kapelle stammendes Bild, die Herabkunft des Heiligen Geistes, das sich jetzt in der Stuttgarter Galerie befindet (Nr. 107 des Katalogs), ein allerdings nicht besonders gut erhaltenes Werk seiner Hand oder seines Ateliers ist. Sonst kenne ich bis jetzt nichts von diesem merkwürdigen und sehr bedeutenden Anonymus, für dessen Stil nicht der Meister von Flémalle, sondern Dirck Bouts in Löwen die Quelle darstellt. So malte ums Jahr 1480 ein Schwabe, der sicher persönlich in den Niederlanden war und längere Zeit in einer niederländischen Werkstatt gearbeitet hatte. Man wird zugeben, daß der niederländische Einfluß bei den älteren Schwaben, Konrad Witz und Multscher, viel geringer ist und sich möglicherweise auch ohne persönlichen Austausch der Meister erklären läßt.

Ein zweites bisher unbekanntes Bild von Zeitblom habe ich kürzlich im Ulmer Gewerbemuseum entdeckt. Es ist ein Christuskopf, en face, 40 cm hoch und 33,6 cm breit auf Tannenholz gemalt, rechts und links beschnitten, oben und unten nicht, etwas verrieben und hier und da retouchiert. Daß das Bild unvollständig ist, ergibt sich aus dem Zustand der Rückseite und aus den Falten des Tuches, die den Hintergrund des Kopfes bilden und auf die ursprüngliche Existenz zweier Engel zu beiden Seiten hinweisen, die das Tuch hielten. Die Komposition war also wahrscheinlich ähnlich dem Schweißtuch der Veronica auf den Predellenrückseiten des Eschacher und Heerberger Altars in Berlin und Stuttgart. Zu einer Vergleichung hatte ich die Photographien nicht zur Hand, doch glaube ich, daß das Bild nicht viel Neues für Zeitblom lehrt.

Sehr wichtig würde dagegen eine dritte Entdeckung eines Zeitblomschen Bildes in der fürstlich Fürstenbergischen Gemäldegalerie in Donaueschingen sein, die ich vor etwas über zwei Jahren gemacht habe, wenn meine damalige Vermutung, daß es sich dabei um ein Selbstporträt Zeitbloms handelte, sich bewährt hätte. Doch muß ich leider — und nur dies veranlaßt mich hier noch einmal auf dieses Bild zurückzukommen, — das Geständnis ablegen, daß ich mit dieser »Entdeckung« glänzend hereingefallen bin. Möchten wenigstens die beiden jüngeren Fachgenossen, die erfreulicherweise gegenwärtig über Zeitblom arbeiten, nicht unter meiner Führung ebenso in der Irre gehen. Immerhin handelt es sich um ein echtes bisher unbekanntes Bild von Zeitblom, und das wird ein näheres

[6]) K. Lange, Ein neuentdecktes Selbstbildnis Zeitbloms. Schwäbische Chronik, 10. Juni 1903, Nr. 263.

Eingehen darauf auch an dieser Stelle rechtfertigen. Es ist ein Breitbild auf Tannenholz, 43 cm hoch und $54^1/_2$ cm breit, in Öl, wahrscheinlich auf Temperauntermalung ausgeführt: zwei Brustbilder nebeneinander, rechts in Vorderansicht Petrus, der ein — eben noch sichtbares Buch in der Linken und einen großen Schlüssel in der Rechten hält, schräg gegen ihn gewendet ein betender Mann mit langem, weißem, zweigeteiltem Spitzbart, hoch gewölbtem, kahlem Schädel und langen, weißen Haaren, die in breiter Masse über die Ohren herabfallen. Petrus, dessen lebhaftes sprechendes Gesicht — eine Seltenheit bei Zeitblom — den bekannten Typus mit rundem Vollbart und kahlem, nur von einer Haarlocke unterbrochenem Schädel zeigt, ist mit rotem Untergewand und blauem Mantel bekleidet. Seine linke Hand, die das Buch hält, ist nicht sichtbar (vielleicht ist das Bild unten etwas beschnitten), die Rechte, die den Schlüssel hält, legt er gleichzeitig dem alten Manne wohlwollend auf die Schulter. Dieser, dessen ruhige und ernste Züge keinerlei Gemütsbewegung zeigen, faltet die Hände vor der Brust und schaut voll ruhigen Gottvertrauens auf den Heiligen. Er trägt eine schwarze Schaube mit braunem Pelz und darunter ein goldbrokatenes Wams, über dem eine goldene Kette sichtbar wird. Der Anhänger der letzteren sowie ihre einzelnen Glieder bestehen aus einem Falken, der einem auf dem Schwanz stehenden Fisch gegenübersitzt. Zwischen beiden Tieren erscheint ein mit einem Schwert gekreuzter Streitkolben (Turnierkolben?).

Was mich bei der Entdeckung verführte, in diesem Manne ein Selbstbildnis Zeitbloms zu erkennen, war die Inschrift auf dem Spruchbande, das über seinem Kopf erscheint: O scte (sancte) petre ora pro me indigno pictori. Ich mußte zwar zugeben, daß die Ähnlichkeit mit dem flüchtig gemalten Selbstporträt Zeitbloms auf der Rückseite des Heerberger Altars in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Verzeichnis Nr. 69) nicht über die ungefähre Form des zweigeteilten Spitzbarts hinausgeht, und daß der Mann in Donaueschingen eine ausrasierte Oberlippe hat, während Zeitblom auf dem genannten Selbstporträt auch einen Schnurrbart trägt. Aber ich glaubte mir dies aus der Zeitdifferenz erklären zu können, indem das Donaueschinger Bild dem Stil nach in die letzten Jahre Zeitbloms zu gehören scheint, während der Heerberger Altar von 1497 stammt. Vor allen Dingen aber glaubte ich die Inschrift nicht anders lesen zu können, und darin wurde doch Petrus ganz offenbar zugunsten des »unwürdigen Malers« angefleht, und dieser Maler konnte nach dem Stil des Bildes nur Zeitblom sein.

Leider hatte diese Beweisführung zwei Löcher, die ich jüngeren entdeckungslustigen Fachgenossen nicht vorenthalten will. Erstens war die Inschrift sehr schlecht erhalten und zum großen Teil übermalt und

diese Übermalung betraf besonders ihren zweiten Teil. Wäre ich etwas vorsichtiger gewesen, so hätte ich erkennen müssen, daß das Wort pc̄tori, welches ich = pictori las, auch = peccatori gelesen werden konnte, und daß in diesem Stoßgebet der »unwürdige Sünder« mindestens ebenso gut am Platze war, wie der »unwürdige Maler«.

Auf das zweite Loch hat mich Herr Baron von Gaisberg-Schöckingen, Mitglied der Württembergischen Abgeordnetenkammer, aufmerksam gemacht. Die Kette mit dem Fisch und Falken nämlich ist das Abzeichen der Turniergesellschaft im Fisch und Falken, die sich vorwiegend aus dem oberschwäbischen und Schwarzwälder Adel und dem des Hegaus rekrutierte. Zeitblom hat diesen Orden ohne Zweifel niemals tragen können. Wahrscheinlich ist der Mann also ein Adeliger, der dieses Bild seinem Namensheiligen, dem Petrus, geweiht hat.

Damit fällt meine ganze schöne Entdeckung zusammen. Man wird nunmehr nach einem oberschwäbischen Adeligen mit dem Vornamen Peter suchen müssen, der der Turniergesellschaft im Fisch und Falken angehört hat. Bisher ist es nicht gelungen, einen solchen zu finden, doch bringt uns vielleicht die Erforschung der Turnier- und Adelsgesellschaften, die den Heraldikern am Herzen liegt, mit der Zeit Licht. Köpfe, die unserem Porträt ähnlich sind, kommen zuweilen in Zeitbloms Bildern vor, z. B. der Joseph in der Darbringung des Heerberger Altars. Doch müßte die rasierte Oberlippe und die Zweiteilung des Bartes der Hauptanhalt sein.

Eine Bezeichnung Zeitbloms ist nicht vorhanden. Die Inschrift auf dem Hemdsaume des Petrus ist sinnlos aus lateinischen Majuskeln zusammengestellt. Das Bild ist, wie mir Herr Galerieinspektor Wagner seiner Zeit mitteilte, im Jahre 1876 durch den Fürsten Karl Egon III. von Fürstenberg von dem Hofrat Rehmann in Donaueschingen erworben worden, der es aus dem Nachlaß des Dekans Engesser hatte. Dieser lebte von 1814 bis zu seinem Tode 1867 (mit einer siebenjährigen Unterbrechung) in Mundelfingen in Baden, zwei Stunden südlich von Donaueschingen. Aus dieser Herkunft läßt sich freilich kein Beweis für die Ulmer Herkunft des Bildes entnehmen. Denn der Dekan Engesser scheint niemals aus Baden herausgekommen zu sein und die noch lebenden Töchter des Hofrats Rehmann haben erklärt, das Bild solle aus dem bekannten Kloster St. Blasien im Schwarzwald stammen. Wäre das richtig, so könnte man aus ihm vielleicht eine Tätigkeit Zeitbloms für einen ziemlich fern von seiner Heimat Ulm ansässigen Besteller erschließen. Bisher hat sich kein Werk von ihm nachweisen lassen, dessen Lokalisierung über Ulm und Oberschwaben hinausginge. Doch ist die Tradition zu unsicher, um darauf weitere Vermutungen zu bauen. Jedenfalls gehört das Bild dem Stil nach in seine spätere Zeit, in die Zeit um 1510—1515, aus der die Bilder in Adelberg stammen.

Von diesen ist, nebenbei gesagt, die Predella mit den Brustbildern Christi und der Apostel, wie sich neuerdings herausgestellt hat, das Original der schwachen Kopie in der Stuttgarter Gemäldegalerie Nr. 70.

Endlich will ich noch erwähnen, daß der plastische Mittelschrein des Kilchberger Altars Nr. 49—52 der Stuttgarter Gemäldegalerie, der in der Schloßkapelle zu Kilchberg (bei Tübingen) zurückgeblieben war, im Jahre 1903 ebenfalls in den Besitz der Stuttgarter Gemäldegalerie übergegangen ist. Dieser Mittelschrein ist insofern wichtig, als er auf der Staffel links die Namensbezeichnung Zeitbloms enthält und seine Zusammenfügung mit den Flügeln jetzt jedermann überzeugen kann, daß diese, die bekanntlich auf der Vorderseite die Figuren der Heiligen Georg und Johannes des Täufers vor einem goldenen Vorhang, auf der Rückseite die Heiligen Florian und Margaretha vor einem roten Vorhang enthalten, tatsächlich zu diesem plastischen Mittelschrein, der die Krönung der Maria enthält, gehören. Bekanntlich wurde das früher einmal bestritten und man glaubte vielmehr, die vier (durch Auseinandersägen gewonnenen) Flügel, die mit der Abelschen Sammlung nach Stuttgart gekommen waren, mit einer noch jetzt in der Pfarrkirche zu Kilchberg vorhandenen Predella vom Jahre 1478 in Zusammenhang bringen zu können, woran gar nicht zu denken ist. Zu den durch das Entgegenkommen des jetzigen Schloßherrn von Kilchberg, des Freiherrn von Tessin, für Stuttgart geretteten Teilen des Altars gehört auch das sehr zerstörte und deshalb in Stuttgart nicht mit ausgestellte Stifterporträt des knienden Ritters Georg von Ehingen, das sich noch in der Kapelle befand. Das Gegenstück dazu, das Porträt seiner Gemahlin, hat sich nicht erhalten. Georg von Ehingen, der 1428 geboren war, erscheint hier als unbärtiger Mann im Alter von etwas über 60 Jahren, was auf eine Entstehung des Bildes um 1490 weisen würde. Leider ist die Inschrift auf der Predella nur noch in ganz geringen Resten vorhanden und trotz aller Anstrengung nicht zu entziffern. Der Anfang dürfte gelautet haben: »Im jar 1490 ward«. Genaueres über den Altar und seine Geschichte, sowie über die sich an ihn anknüpfenden Kontroversen enthält der Katalog der Stuttgarter Galerie. Zur Ergänzung will ich nur hervorheben, daß die Figuren der Flügel durch den Restaurator Dürr in Ulm, der viele Bilderrestaurationen in Württemberg auf dem Gewissen hat, nicht nur einen neuen gelblichen Firnis erhalten haben, sondern auch an vielen Teilen übermalt sind. So erschienen Dürr z. B. die Beine des Johannes zu dürr, was ihn veranlaßte, sie dicker zu malen. Man kann die alten Konturen noch deutlich unter der Übermalung erkennen. Für die Beurteilung des Stils und die chronologische Einreihung des Altars in die Reihe der Zeitblomschen Werke ist dies nicht ohne Bedeutung.

Zur Geschichte der Adam Krafftschen Stationen.

Von Dr. **Christian Geyer** in Nürnberg.

(Schluß.)

III.

Die ominöse Jahreszahl 1490.

Lochner bemerkt in seiner Neudörferausgabe (S. 13) zu der die Stationen betreffenden Notiz: »Es bleibt das Jahr 1490 als das erste, aus welchem mit völliger Sicherheit eine Arbeit Meister Adams nachgewiesen werden kann. Es sind das die durch Martin Ketzel (Kötzel) veranlaßten sieben Stationen, die vom Pilatus-Haus ausgehend sich auf dem Weg nach St. Johannis hinziehen, wo damals wohl schon eine zum Siechkobel gehörige Kirche mit einem kleinen Begräbnisplatze war, aber noch keineswegs ein allgemeiner Kirchhof, an den damals noch niemand dachte.« Auf diese Worte Lochners spielt Daun an, wenn er in der eingangs angeführten Stelle davon redet, daß die Stationen vermutlich Ende der achtziger Jahre aufgestellt worden seien, »wie auch eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll.« Diese alte Notiz ist durchaus nicht unauffindbar, wie Daun annimmt. Es verhält sich damit also.

Zwischen Stein 15 und 16 der 7. Zeile des Johannisfriedhofes von Norden gegen Süden herunter stand nach Trechsel[17]) ein angeblich von Adam Krafft gefertigtes Kreuzbild »nach der richtigen Größe und Länge, wie solche von dem .... Herrn Stiffter, dem Herrn Martin Ketzel, unter andern besonderen Merckwürdigkeiten aus Jerusalem mit hieher gebracht worden.« Dieses Kreuz ist in der Tat 1490 errichtet worden und trug auf einer Metallplatte folgende Inschrift:

»Hie seh ein yder crist̄ an
Die recht war leng cristi persan
Die hoch des creutz, die weyt de' stat
Die her vom newen tho' schrit hat
So vil vnd von pilati haus
Do crist' mit dem kreutz ging auß

---

[17]) Trechsel, Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hofs. 1736. S. 159 f.

Sint an die stat caluarie
Dar vm welch crist alhie fur ge
Wiß sulch sein fuß drit so zu ern
Sein angst vñ als sein plut v̄rern
Sein an naglung vñ den sper stich
Das er dar durch vnß gnediklich
Im dod am kreutz erschein allnsamē
Vnsz ewig zu befriden amen.
1490«.

Auch Gugel[18]) führt Jahreszahl und Verse an, jedoch ohne auf Ketzel Bezug zu nehmen. Wenn wir im folgenden dieses von den Stationen und der zu ihnen gehörigen Kreuzigungsgruppe durchaus verschiedene Kreuz kurzweg als »Ketzelkreuz« bezeichnen, so wollen wir damit keineswegs sagen, daß das Kreuz in der Tat irgend etwas mit der Familie Ketzel zu tun gehabt habe. Aber vielleicht war der an diesem Kreuze wie an den Stationen haften gebliebene Name der Grund, daß man dieses Ketzelkreuz mit den Stationen in Verbindung brachte. Wir können diesen Vorgang noch beobachten. Melchior Adam Pastorius[19]) berichtet nämlich 1702 über das hohe steinerne Kreuz, dessen Inschrift er abdruckt, und fährt fort: »Solch Crucifix samt noch 7 steinernen Statuis oder Monumentis hat einer des wohladeligen Geschlechts derer Kötzel durch den guten Steinmetzen Adam Krafften verfertigen lassen.« Die Nürnberger protestantische Kirchenverwaltung war noch am 11. Februar 1861 der Ansicht, daß das »Ketzel-Kreuz«, das Sommer 1860 eingelegt worden war, der eigentliche Schlußpunkt der Stationen sei. Fast scheint es, als ob es auch heute noch Leute gebe, die an diesen durch nichts gerechtfertigten Zusammenhang glauben, denn sonst hätte bei der Wiederherstellung der Krafftschen Kreuzigungsgruppe nicht vor einigen Wochen die alte Metallplatte mit der Jahreszahl 1490 und den oben mitgeteilten Versen am Kreuz des Krafftschen Calvarienberges angebracht werden können. Glücklicherweise hat der Stadtmagistrat die Inschrift alsbald wieder entfernen lassen, ehe sie neue Verwirrung anrichten konnte. Offenbar hat auch Lochner an die vermeintliche Zugehörigkeit des Ketzelkreuzes zu den Stationen geglaubt und darum behauptet, daß das Jahr 1490 »mit völliger Sicherheit« als das Geburtsjahr der Stationen bezeichnet werden könne. Hoffentlich ist es mir gelungen, die Fabel vom Jahre 1490 hiermit endgültig aus der Welt zu schaffen!

Daun hat, offenbar beeinflußt durch die von Lochner so sicher

[18]) Gugel, Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis. 1682, S. 176.
[19]) Pastorius, Franconia rediviva S. 258 f.

hingesetzte ominöse Jahreszahl, versucht, die Stationen aus stilistischen Gründen in Kraffts frühere Zeit zu verlegen. Zu den plastisch gedachten Stationen trete das Schreyersche Grabmal, das malerisch geschaut sei, in Kontrast und die späteren Arbeiten zeigten alsdann den versöhnenden Ausgleich des plastischen und malerischen Moments.[20]) Dagegen ist nur einzuwenden, daß ein in der Tat sicher datierbares Krafftsches Werk späterer Zeit, die Kreuztragung in der Sebalduskirche, die nach dem Harsdörferschen Bericht[21]) aus dem Jahre 1506 stammt, den Charakter der Stationsbilder zeigt. Die alte Tradition nennt uns das Jahr 1508 für die Sieben Fälle und an der Nische, in der die nach der nämlichen alten Tradition zu den Stationen gehörige Grablegung in der sog. Holzschuherkapelle ihre Aufstellung gefunden hat, steht diese Jahreszahl jetzt noch deutlich zu lesen. Wir haben bis jezt keinen Grund gefunden, Ketzelsage und Ketzelkreuz-Fabel dieser Überlieferung vorzuziehen. Wollen wir Zuverlässiges über die Stationen in Erfahrung bringen, so müssen wir dem Fingerzeige der geschichtlichen Tradition folgen und nach dem Erbauer der sog. Holzschuherkapelle forschen. Es ist von vornherein nicht unwahrscheinlich, daß dieser uns vorerst ganz unbekannte Mann irgend etwas mit den Stationen werde zu tun haben.

IV.

Die sogenannte Holzschuherkapelle.

Im Jahre 1788 veröffentlichte Joh. Carl Sigmund Holzschuher ein Schriftchen unter dem Titel: »Sammlung einiger Nachrichten von der Capelle auf dem Gottesacker zu St. Johannis bey Nürnberg, als dem Familienbegräbnisse des Geschlechts der Holzschuher aus Familien-Aufzeichnungen und andern historischen Schriften zusammengetragen und berichtigt.« Hierin ist zu lesen, daß der am 7. Januar 1511 gestorbene Friedrich Holzschuher und seine am 13. September 1521 gestorbene Gemahlin, eine geborne Kreß, noch nicht in der Kapelle, sondern auf dem Friedhof selbst im Grabe Nr. 1109 bestattet worden seien; erst Lazarus Holzschuher († 6. Mai 1523) habe in der Kapelle seine Ruhestätte gefunden. Das sieht fast so aus, als ob die Holzschuher nicht von Anfang an im Besitz der Kapelle gestanden seien. In der Schrift findet sich ferner der Hinweis auf einen 1593 bis 1604 zwischen den Imhoff und den Holzschuhern geführten Prozeß. Wenn auch Joh. Carl Sigmund Holzschuher nachdrücklich darauf hinweist, daß dieser Prozeß zugunsten seines Geschlechtes ausgegangen sei und die damals von den Imhoffs

---

20) Daun in Repert. f. Kunstw. XX, 5. 1897.

21) Daun, Ad. Krafft, S. 79.

erhobenen Ansprüche als ganz unbegründet erscheinen lassen möchte, man spürt doch alsbald, daß man es mit einer sehr starken Retouche zu tun hat; und so lag mir daran, die Prozeßakten zu Gesicht zu bekommen. Ich war so glücklich, sie im hiesigen Kreisarchiv zu finden (S. I. L. 201 Nr. 39). Nach diesen alten Dokumenten nahm die Sache folgenden Verlauf.

Am 4. Dezember 1593 bitten »Sebastian Imhoffs seeliger nachgelassene Erben« den Rat um Nachforschungen, »wann, welcher gestalt vnd weiß, durch wenn vor zeitten vnnd anfänglich solche Capellen zu bawen zweifels ohne von einem Erbarn Raht vergönntt vnnd zuegelaßen worden.« Der Rat beschließt (27. Dezember 1593) dieser Bitte Folge zu leisten, und ordnet zugleich an, daß den Holzschuhern von der Sache Mitteilung gemacht werde. Am 14. Januar 1594 liegt eine Beschwerde der Holzschuher gegen Alexander Imhoff vor, der ein Schloß an die Kapelle hat legen lassen. Der Rat beschließt, daß Imhoff das Schloß abtue; zugleich aber macht er den Holzschuhern die Auflage, »daß si es im alten stand richten, zwen Schlüssel wider dozu machen, einen für sich behalten, vnnd den andern den höfischen, biß zu außtrag der sachen zustellen.« Man sieht hieraus und aus einem undatierten Schriftstück, daß sich auch die Imhoff beschwert hatten, weil die Holzschuher ein Schloß angelegt hatten. Nun tut auch die vom Rat beschlossene Mitteilung der Imhoffschen Anfrage an die Holzschuher ihre Wirkung: die Holzschuher bitten nämlich ebenfalls um Mitteilung des dem Rate zugänglichen Materials. Einen tieferen Einblick in die Streitsache, die dem Rate von Anfang an recht mißlich war, gewährt eine Supplikation der Imhoff an die Herrn »Elttern« vom 14. Oktober 1594. Wir erfahren hier nämlich nicht nur, daß die Holzschuher trotz obrigkeitlicher Anordnung den Imhoffs den Schlüssel nicht ausgehändigt hatten, sondern auch, was den Anlaß zu der ganzen Dissidie bildete. Hieronymus Holzschuher hatte seine Stellung als Mitglied des Baumeisteramts dazu benutzt, sich einen Schlüssel zur Kapelle »eigens gewalts« zu verschaffen, hatte die Kapelle erneut, dabei die Imhoffschen Wappen aus den Fenstern getan, sowie die Imhoffschen Schilde und Epitaphien entfernt; bei dieser Gelegenheit hatte er auch Veit Holzschuhers Erben, die also vorher offenbar nicht anteilberechtigt waren, einen Grabstein überlassen. Wir lesen in diesem Aktenstücke nun folgende merkwürdige Worte: »Als haben wir in Betrachtung, daß unser Uhranherr, Peter im Hof seliger, als deme weiland H e i n r i c h M a r s c h a l c k h z u R a u e n e c k h, so solche C a p e l l e n z u b a u e n a n g e f a n g e n, hernach aber vor gänzlicher Erbauung derselben, auf zwischen ihnen erfolgte Vergleichung solche Capellen übergeben und also wegen vollführter Erbauung Stifter solcher

Capellen ist, wie solches der Schild, Altar und Grabstein mit seinem Wappen, dem auch Sebastian Imhof seliger Memorial so mit seiner eigenen Hand geschrieben, und Schlüssel, so seither gehabt, bezeugen, dasselbe auch zweifelsohne in Ew. Herrn Registratur also zu finden sein wird, dann gemelter unser Gegenteil Fundament nur ist, weil gemelter unser Uhrahnherr ein Holtzschuherin gehabt, und aus Vergunstigung dessen Schweer seligen hineinkommen, dadurch andere abzutreiben, da doch unsere liebe Eltern und Geschwisterícht den Unkosten zu bäulicher Erhaltung solcher Capellen ausgelegt, welches sie zweifelsohne nit wurden getan haben, wo sie dessen nit befugt, dann auch dieselben darinnen begraben liegen, derwegen nicht umgehen können« usw. usw.

Vielleicht hat das Eintreffen dieser neuerlichen Imhoffschen Zuschrift den Rat veranlaßt an eben diesem 14. Oktober 1594 die noch nicht erledigte Bitte der Holzschuher zu beantworten. Es soll weiter nachgesucht werden »in der Schreinertruhen so in der Kirchen bei St. Sebald stehet« und anderwärts; zugleich wird darauf bestanden, daß die Holzschuher den alten Stand herstellen, was sie bis jetzt noch nicht getan hatten. Auch hält man es für geraten, die Sache etlichen hochgelehrten Herren vorzulegen.

Die Holzschuher konnten auf die von den Imhoff geltend gemachten Ansprüche wenig antworten; sie beschränkten sich in einer Supplikation an die Herrn Eltern darauf, ihren rechtmäßigen Besitz der Kapelle zu behaupten ohne auf die Frage, wer dieselbe gebaut und wie sie in ihre Hände gekommen sei, einzugehen.

Dem Rat wäre es wohl das liebste gewesen, wenn er eine Sache, in der es für ihn peinlich sein mußte, so oder so eine Entscheidung zu treffen, hätte einschlafen lassen können. Ein ganzes Jahr ruhte der Streit, wenigstens in den Akten, da griffen die Augsburger Imhoffs ein um eine Verschleppung der Angelegenheit zu hindern und nun verfügte der Rat am 8. Januar 1596 die »Versperr« der Kapelle bis zum Austrag des Streits. Jetzt scheint man auch erst recht in der Schreinertruhe bei St. Sebald und wo sonst etwas zu finden war, gesucht zu haben. Bei den Akten liegt ein vom 4. März 1596 datierter »Extrakt aus in blab (blau) gebundenen Pietanzbuch« mit Nr. F 1 bezeichnet, fol. 15:

»Ao 1513. Wer die Capellen zu St. Steffan genannt auf dem Gottesacker bei St. Johannes gebauet hat. Item Heinrich Marschalck zu Raueneck aus der Schney hat von neuem (d. h. neu) gebaut diese Capellen im Jahr wie ob.« Auf Grund dieser für die Imhoff nicht ungünstigen Notiz, der eine »Copia aus Sebastian Im Hoffs Memorialbüchlein«; beigegeben ist (»1570. Item der Stifter der Capellen bei St.

Johannes, S. Steffan genannt, soll sein Heinrich Marschalck zu Raueneck aus der Schney, der soll solche Capellen gebaut, doch ehe die ausgemacht gestorben und dem Peter Im Hoff meinem lieben Ahnherrn, der sich mit ihme verglichen, übergeben haben, nachmals folgends ausgebaut«), ferner auf Grund der notariellen Beurkundung einer Löchnerin, daß nach ihrem Wissen Peter Imhoff in der Ledergassen die Kapelle gebaut, das Jerusalem conterfeyisch darin malen und daß die Erben dieses anno 1521 haben erneuern lassen, und endlich unter Beibringung des Nachweises, daß die Imhoff 1564 und 1571 Kosten auf die Reparatur der Kapelle verwendet hatten, machte der Vertreter dieser Familie am 5. Mai 1596 von neuem unter Widerlegung der Holzschuherschen Ansprüche sein Recht geltend.

Die Rechtsgelehrten D. Straßburger und D. Held, denen die Akten zugestellt wurden, empfahlen die Verweisung der Parteien an das Stadtgericht (22. Februar 1597) und im nämlichen Sinne sprachen sich zwei weiterhin von Frörer und Hinderhofen noch erholte juristische Gutachten aus. So konnte sich der Rat, obgleich die Sache für die Imhoffs sehr günstig lag, der summarischen Entscheidung entziehen und die Parteien am 1. August 1597 an das Gericht verweisen, wobei er ihnen anheimstellte, welche von ihnen mit der Klage den Anfang machen wolle. Allein hierzu konnten sich weder die Imhoff noch die Holzschuher entschließen. Daß sich die ersteren wenigstens mit dem Gedanken trugen, zeigt eine Bitte an den Rat vom 12. Juli 1598, weitere Recherchen im Salbuch, in den Forstbüchern usw. vornehmen zu lassen. In der Tat wurde nun noch einiges über die Stephanskapelle gefunden, und so hat der alte Streit zwischen den beiden Geschlechtern wenigstens das Gute gehabt, daß die damals noch zugänglichen Notizen aus Büchern und Akten, die inzwischen verloren gegangen sind, auf uns kamen. Es sind folgende.

»Extract aus einem In grün Pergamen eingebundenen, vnd mit lit. F. 1. signirtem Buch. fol.: 15. 1513. F. 1.

10. Die Pfleg vnnd Handlung der Cappellen zu Sanct Steffan auf dem Gottesacker.

Wer Pfleger daselbst sein soll.

Item ein Erbar Rath wählt allweg den Pfleger, das ist gewöhnlich ein Jeder Pfleger der sondersiechen zu Sanct Johannes.

Der Pfleger hat zu gewaldt alle Zugehörung der Cappellen, vnd was die Cappelen von Meßgewandt, Zugehörung der Meß hat, das ist eingeschrieben Im Buch auff dem Rathauß, mit Nr. 1. verzeichnet, am 180 Plat.

Der Pfleger versihet auch die Cappellen mit aller notturfft, von dem Almosen, das dahin gefellt.

Wer die Cappellen gepawt hat.

Item Heinrich Marschalck zu Rawheneck aus der Schney hat gepawt von newen diese Cappellen Im Jahr.«

»Extract, aus dem Stifftbuch lit: A: Fol. 215.

»In Sanct Steffans Cappellen auf dem Gottsacker. Item zu Sanct Steffan auf dem Gottsacker, Ist kein gestiffte Pfründe, Jedoch ist dahin gestifft, das man alle wochen soll daselbst lesen zwo Meß, das soll bezahlen von der Handt ein Jeder Pfleger der Sondersiechen zu Sanct Johannes von den Zinsen, die darzu erkaufft sein, die derselb Pfleger einnimbt, wie denn die sein eingeschrieben im Zinß vnd Gült buch mit Nr. 1. bezeichnet am 180 Plat.« Der Pfleger kann die Messen lesen lassen, von wem er will. Der Priester hat nach der Messe unter die Kirchenthüre zu treten, oder dabei zu stehen, De profundis und Pater noster zu sprechen und die Kollekte für die Almosenspender zur Messe, für die »do begraben liegen, vnd für alle Christgläubig seel, vnd den Weichprunnen (zu) werffen auf den Gottesacker.«

Nach diesen Feststellungen kam es begreiflicherweise zu keiner Klage mehr. Dies bedauerte schließlich der Rat noch; denn da nun eruiert war, daß die Kapelle »von einem Fremden vom Adel erbauet« und von den Pflegern des Siechkobels bei St. Johannes jederzeit verwaltet worden, wobei weder der Holzschuerischen noch Höfischen gedacht werde (Ratsverl. v. 15. Febr. 1603), hätte er Lust gehabt, dem Pfleger zu befehlen, sich dabei pro Interesse einzulassen, damit an Tag kommen möcht, wer die beste Gerechtigkeit zu dieser Capellen hab. Die Imhoffs ließen jedoch die Sache ruhn; da sie zugleich die schöne Kapelle auf dem Rochusfriedhof besaßen, mochte ihnen nicht allzuviel an der Stephanskapelle gelegen sein; so kam dieselbe an die Holzschuher und blieb bis heute in deren Besitze. Wir könnten heute den damals unerledigt gebliebenen Streit zugunsten der Imhoff entscheiden; denn es existiert ein vom 18. Mai 1515 datierter damals unbekannt und ungenutzt gebliebener Ablaßbrief,[22]) der einem Franz Imhoff für die Stephanskapelle ausgestellt ist und deren Besuchern an drei Tagen des Jahres je 100 Tage Ablaß gewährt. Darnach waren die Imhoff im Jahre 1515 unzweifelhaft Besitzer der Kapelle und die Aufzeichnung Sebastian Imhoffs in seinem Memorialbuch von 1570, die wir vorhin mitteilten, wird wohl als zutreffend angesehen werden können. Ein Heintz Marschalck von Rauheneck aus der Schney erbaute über der Adam Krafftschen Grablegung, die vorher unter einem einfacheren Schutzdache gestanden haben wird, die Kapelle, starb jedoch vor deren Vollendung.

[22]) Theophilus Sincerus, Notitia Historico-Critica 1748 S. 28f.

Da übernahm Peter Imhoff den weiteren Ausbau und Franz Imhoff erwarb dazu, sowie zur würdigen Ausstattung derselben mit den zum Kultus notwendigen Gegenständen (ut . . . in suis structuris et edificiis debite reparetur conservetur et manuteneatur nec non libris calicibus luminaribus ornamentis ecclesiasticis ac rebus aliis divino cultui inibi necessariis decenter muniatur) den 100tägigen Ablaß.

Dauns Meinung,[23]) als ob der 1529 gestorbene Georg Holzschuher die Stephanskapelle gebaut habe, hat sich als irrig erwiesen. Der Erbauer des unter dem Namen Holzschuherkapelle bekannten Grabkirchleins, das auch, wegen des in ihm geborgenen künstlerischen Schatzes »zum h. Grab« ferner »zur Mutter-Angst« und »zu St. Rochus« hieß (Holzschuher a. a. O. S. 11), anfänglich aber als Stephanskapelle benannt wurde, ist Heintz Marschalck v. Rauheneck aus der Schney.

V.

Heintz Marschalck von Rauheneck.

Die Marschalck von Ebnet, Rauheneck und Schney waren ein kürzlich erst ausgestorbenes, ehemals aber weitverzweigtes Geschlecht, dessen Gliedern wir häufig in der Umgebung und in den Diensten der Bamberger Kirchenfürsten begegnen. Nach dem »Stammbuch des Adels in Deutschland« (III, 18 f.) nannten sich die Marschalck von Ebenat (Ebneth liegt $^1/_2$ Stunde von Burgkundstadt in Oberfranken) zum Teil auch von Raveneck (Rauheneck 1 Stunde von Ebern in Unterfranken), führten mit den Redwitz das gleiche Wappen und verwalteten statt Kursachsen das Erbmarschallamt im Stift Bamberg. Von 1503 bis 1505 war ein Marschalck von Ebnet als Georg II. Bischof von Bamberg. Ein »Heintz Marschalck zu Rawhenecke« verkaufte 1478 seine Güter zu Echerbach um 1100 fl. rh. an die Abtei Michelsberg.[24]) Da dieser Heintz Marschalck nach der Schney benannt wird, ist er wohl jener Sohn Heintz des Wilhelm Marschalck, von dem bekannt ist, daß er zusammen mit seinem Bruder Contz Marschalck die Veste zu der Schney an Wilwolt von Schaumburg verkauft hatte, 1503. (Loshorn IV, 452). Da sich ein »Geschlechtslehensbrief des Kuntz Marschalk von Ebnet nach dem Tode seines Bruders Heintz Marschalk von Ebnet sel« vom Jahr 1514 erhalten hat, in welchem u. a. auch ein »Pochendorf« erwähnt wird, können wir als wahrscheinlich annehmen, daß dieser Heintz Marschalck in eben diesem Jahr gestorben sei. Wir erinnern uns, daß nach den Erhebungen

[23]) Daun, Ad. Krafft S. 82.

[24]) Loshorn, Gesch. des Bist. Bamberg IV, 344 f.

des Rats Heinrich Marschalck von Rauheneck aus der Schney 1513 die Grabkapelle gebaut hat, und daß diese 1515 bereits in den Besitz des Franz Imhoff übergangen war. Die verschiedenen Angaben und Daten stimmen so aufs beste überein und erlauben wenigstens eine magere Chronologie des Lebensganges unseres Heintz Marschalck zu entwerfen. Große Güterverkäufe, wie sie uns von ihm wiederholt urkundlich bezeugt sind, deuten auf außerordentliche Ausgaben hin, und man mag sich wenn man will, vorstellen, daß die 1478 frei gemachte Summe zu einer Pilgerfahrt ins heilige Land, die um 1503 flüssig gewordenen Gelder zur Bezahlung einer außergewöhnlichen Schuld verwendet worden seien, nur darf man nicht vergessen, daß das Möglichkeiten, keineswegs aber historisch nachgewiesene Tatsachen sind. Vorsicht ist hier um so mehr geboten, als der Name Heintz bei verschiedenen Linien der Marschalck begegnet. Im Bamberger Archiv liegt z. B. ein Aufsendbrief des Heintz Marschalck von Rauheneck gegen Bischof Georg von Bamberg (auch der Nachfolger Georgs II. hieß Georg) für Heintz Marschalk von Ebnet seinen Vetter.

Nach Biedermann, Geschlechtsregister der Reichs-Frey-unmittelbaren Ritterschaft Landes zu Francken Löblichen Orts-Gebürg (Bamberg 1847) Tab. 329ff. wäre ein Heinrich Marschalk von Ebneth zu Schney und Raueneck, der 1505 alle seine Güter in Rodhausen, Theinfeld und Poppenlauer verkauft, ein Sohn des Wolfram iun. des Stifters der Linie Schney. Die genealogischen Fragen, von denen die genauere Feststellung der Persönlichkeit unseres Heintz Marschalck abhängt, werden wohl erst entschieden werden können, wenn einmal der kürzlich an das Bamberger Archiv gekommene Nachlaß des † Freiherrn von Marschall geordnet sein wird.

In Nürnberg haben die Marschalk keine solche Rolle gespielt, daß sich etwa ihr Andenken hätte lebendig erhalten müssen. Allein Dokumente aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts beweisen immerhin, daß Beziehungen der Bambergischen Adelsfamilie zu Nürnberg nicht ganz fehlten, auch abgesehen von jenem übelberüchtigten Raubritter Erhart Marschalk,[25]) dem Schwestersohn des Bischofs von Bamberg, derhier in Nürnberg im September 1472 mit dem Schwerte hingerichtet wurde. Das Bamberger Archiv verwahrt von ihnen eine ganze Reihe von Geschlechtslehenbüchern (Rep. 187. S. 237). Unter den dortselbst namhaft gemachten Orten findet sich wiederholt auch Nürnberg, so in denen der Jahre 1429 und 1465. Der Eintrag in dem letzterwähnten Lehenbuch lautet:

»Norenberg.

Item Heintz kammermeister hat entpfangen von sein vnd seiner

[25]) Reicke, Gesch. der Reichsstadt Nürnberg S. 452f.

brüder wegen siben gutlein vnd siben ecker besönder die da ligen zu clwckav mit allen iren zugehören vnd gerechtikeyt vnd waß sie zu clwckav haben darvber haben sie ein lehnbrif«; und ebendort etwas später:

»Norenberg.

Item iorg zölner hat entpfangen von sein vnd seiner brüder wegen ein gutlein mit sampt dem zehent darüber gehören mit aller seiner gerechtikeyt das da leyt zu bochendorf.« Dieses Buchendorf wird auch in dem Lehenbuch von 1514 genannt. Es ist mir nicht über allen Zweifel erhaben, ob das Norenberg der Lehenbücher mit unserer alten Reichsstadt identisch ist. Ich verzichte darum darauf die »siben gutlein und siben ecker« mit den sieben Stationen in Zusammenhang zu bringen. Ganz unzweifelhafte Beziehungen aber zu unserem Nürnberg sind durch Urkunden des hiesigen Kreisarchivs verbürgt, nach denen im Jahr 1508 und 1511 ein Hartung Marschalck Ritter Landrichter des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums zu Nürnberg war, und — was für unsere Untersuchung von weit größerer Bedeutung ist, durch die Vertragsurkunde[26]) unseres Adam Krafft mit Peter Imhoff vom 25. August 1505, in der er verspricht von seiner 310 fl. betragenden Schuld »in einem jar, oder alsbald des Marschalks arbayt ausgemacht (= vollendet) wirt« 100 fl. abzuzahlen. Es ist mir unverständlich, weshalb Daun diesem für die Krafft-Forschung doch sicherlich nicht gleichgiltigen Fingerzeig nicht folgte. Doch was er versäumte, hat ein andrer getan, nämlich Philipp M. Halm[27]) in dem Aufsatz: »Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft«. Ich kann diese vielfach sehr dankenswerte und hochinteressante Arbeit nicht anführen ohne auszurufen: Ach wenn doch unsere Kunsthistoriker ein klein wenig mehr Nachdruck auf die drei Silben »Historiker« legen und sie nicht gar zu sehr durch die erste Silbe »Kunst« zudecken lassen wollten! Alle Achtung vor den interessanten stilistischen Ausführungen, wie sie Halm gibt, wenn sie zu Worte kommen, nachdem die historischen Fragen gelöst sind. Allein gerade daran fehlt es bei ihm. Ohne einen anderen Beleg beizubringen als die Berufung auf Jäcks Taschenbuch von Bamberg 1813, und Hellers Taschenbuch von Bamberg 1831, rechnet er von Anfang an mit der völlig unerwiesenen Angabe, daß die von Heinrich Marschalk von Ebnet und Raueneck gestifteten Bamberger Stationen 1507 errichtet worden seien. Und indem er ein ganz künstliches und scheinbar sehr befrie-

[26]) Daun, a. a. O. S. 79f.

[27]) Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Graul u. Thieme, 10. Jahrg. Leipzig, Seemann 1898—99. S. 57—65.

digendes Gebäude aufführt, ohne das Fundament gelegt zu haben, hat er es in der Tat nur zur Errichtung eines Kartenhauses gebracht, das von der ernsthaften geschichtlichen Kritik zunächst zusammengeblasen werden muß.

In Bamberg finden sich Stationsbilder, die mit unsern Nürnberger Stationen eine frappante Ähnlichkeit haben. Wie die unsrigen finden sie in einer Kreuzigungsgruppe, Beweinung und Grablegung ihren Abschluß. Sie beginnen in der Sandstraße an der St. Elisabeth-Kapelle, da wo ehemals das Sandthor stand, gehen durch die Aufseesgasse (Hadergasse), wo sich 4 befinden, die sechste ist am Irrenhause bei St. Getreu in die Mauer eingelassen, die Kreuzigungsgruppe und die siebente Station sind nachmals an die vom Chor aus gesehen rechte Schiffswand der Kirche St. Getreu verlegt worden. Die zweite, dritte, vierte und fünfte Bamberger Station entsprechen der ersten, zweiten, dritten und vierten Nürnberger. Die erste Bamberger fehlt in Nürnberg; dafür vermißt man die fünfte Nürnberger in Bamberg. Die sechsten und siebenten Stationen entsprechen sich wieder. Daß auch in Bamberg eine große Grablegung den Abschluß bildet, wurde bereits erwähnt. Das Grab selbst zeigt an der Vorderwand drei Grabeswächter in Relief ausgeführt; der mittlere, mit einem Spieß ausgerüstete Kriegsmann wacht eben aus seinem Schlafe auf, die beiden anderen schlummern noch. Am Grab steht oben und unten ein bärtiger Mann, diese beiden halten das Tuch, auf dem Jesu Leichnam ausgestreckt mit übereinander gelegten Händen eben in das Grab gelassen werden soll. Die Fußwunden Jesu sind stark aufgeschwollen. Hinter dem Grabe stehen vier große weibliche Figuren; in der Mitte Johannes die Mutter Jesu haltend. Den Hintergrund bildet dort ein erneuertes Glasgemälde Jerusalem darstellend. An dem über dem Grab sich wölbenden Mauerbogen erblicken wir Gott Vater mit der Weltkugel, zu seinen Seiten je 6 Engel mit den Emblemen des Leidens Christi und den sie deutenden Inschriften (von links unten an): Triginta argenteis venditus — Spinis coronatus — Flagellis caesus — Clavis confixus — Felle aceto potatus — Lancea transfixus — Osculo traditus (Judaskopf, Jesus küssend) — Fustibus ligatus (Seil) — Blesphematus et illusus (Säule) — Percussus et attritus (Hammer) — Morte crucis condemnatus (INRI) — Propitiatio nobis factus (Kreuz).

Daß die Bamberger Stationen in der Komposition, die aber roher und figurenärmer ist als die Nürnberger, mit den Krafftschen übereinstimmen, sieht man auf den ersten Blick. Die Unterschriften der Stationen sind in Bamberg bis auf den Wortlaut denen in Nürnberg gleich. Wir teilen sie vollständig mit, damit ein Vergleich mit den oben bereits wiedergegebenen Nürnbergischen angestellt werden könne.

»1. Hir wirt Cristus außgefurt von Pilatus Haws sein kreutz tragend. [Laßt uns hinausgehen auser dem Thore und seine Schmach tragen.]

2. Hir begegnet Cristus seiner wirdigen lieben muter die vor großem hertzenleyd amechtig ward. II^{c} schrit von pilatus haus.

3. Hie ward Symon gezwungen Cristo sein kreutz helfen tragen II^{c}LXXXXV (295) schrit von Pilatus haws.

4. He sprach Cristus jr Tochter von Jherusalem nit weinet über mich sondern über euch und eur kinder III^{c}LXXX (380) schrit v̄. p. haus.

5. Hir hat Cristus sein heiliges angesicht der Frawen Feronica jn iren slayr gedruckt vor jrem Haws. v^{c} (500) schrit von Pilatus haws.

6. Hie velt Cristus vor großer amacht vnter dem kreutz ernider vff die erdē bey Eylfhundēt schriten vō pilatus haus.«

Bei dieser Gelegenheit sei auch die merkwürdige Tatsache erwähnt, daß die angeblich aus Tilmann Riemenschneiders Werkstatt stammenden Stationen des Wallfahrtsortes Kirchberg bei Volkach in Unterfranken, die aus den Jahren 1520, 1521 und 1531 stammen, gleichfalls Inschriften enthielten, die mit den Bambergischen und Nürnbergischen nicht nur dem Inhalt, sondern teilweise auch dem Wortlaute nach übereinstimmten.

Verschwunden sind im Laufe der Zeit die sowohl in Bamberg als Nürnberg dem Kreuze gegenüber aufgestellten figurenreichen Frauengruppen (mit Johannes). In Nürnberg stand unter dem Kreuze bekanntlich der römische Hauptmann zu Pferde mit seinen Kriegsknechten; als diese Gruppe verwittert war, setzte man die aus der gegenüberstehenden Gruppe stammenden, in den Proportionen gar nicht dazu passenden Figuren des Johannes und der Maria unter das Kreuz, die man jetzt auch wieder mit erneuert hat.

Auf die Frage, wann wohl der mit den Nürnberger Stationen so merkwürdig übereinstimmende Bamberger Kreuzweg angelegt worden ist, gibt uns — was Halm nicht beachtet hat — das Werk selbst eine Antwort. Am mittleren Kreuz sind zwei Jahreszahlen eingegraben 1500 und 1613, offenbar ist die erstere die Zahl der Stiftung, letztere die der Restauration der Kreuzigungsgruppe. Aber wir haben auch urkundliche Belege, die ich der Reihe nach anführe:

1. Am 27. Juli 1500 ist im Elisabethspital eine Messe zum Gedächtnis der Ausführung aus Pilati Haus gestiftet worden.[28]) Die betreffende Urkunde findet sich im städtischen Archiv Bamberg und bestimmt:

»Ich Martein Ganns und Ich Heintz Kemptnater, Pfleger Sannd Elsbetenn Spitals im Sand, wir bekennen, das uns der erber und veste

[28]) Haas, St. Martin S. 449 f. Bericht des histor. Vereins in Bamberg 1860. S. 143.

Heinrich Marschalck zu Rawheneck[29]) am baren Golde behenndigt hat 60 fl., davon wir zum Nutz des gen. Spitals 3 fl. jerlicher Zins erkauft. Daraus sollen wir bestellen, daß alle Freitag im gen. Spitall ein Messe von unserm libenn Herrn Jhesu Cristi Leydenn und sunderlich zu Betrachtung Seiner ausfurunge aus Pilatus Hawse zu Seiner Crewtzunge mit andacht gelesen werde. Bei solchem Ampt soll ein Collecten für des gen. Heinrichen Marschalk, auch Vaters und Mutter etc. Seelen seligkeit eingelecht werden und Solichs in das Messpuch des Spitals zu ewiger gedechtnus eingeschrieben werden. — Sig. des Spitals. — Geben am Montag nach Sand Jacobstag 1500.«

2. Im Bamberger Archiv ist eine mit 3 Siegeln versehene Originalurkunde (Kiste 25, Lade 8, Ziffer 3), ein Revers des Abts Wolffgang, des Priors Jacob und des Convents des Klosters auf dem Michelsberg wegen einer für Heinrich Marschalk zu Raweneck wöchentlich am Freytag zu lesenden Meß in der Probstey St. Getreu auf dem neuen Altar bey dem Grabe Jhesu Cristi inwendig des eisernen Gitters, durch genannten Marschalck aufgerichtet. Gegeben am Samstag nach der heyligen drey konigtag 1503. (7. Jan. 1503.)[30])

3. Montag nach St. Gertraudentag 1509 (8. Oktober 1509) bekennen die Pfleger Michel Paul und Bartholomäus Holt, daß derselbe Heinrich Marschalk im Elsbetenspital mit 60 fl. eine Messe durch das ganze Jahr auf den Samstag gestiftet habe.[31])

4. Am Donnerstag nach St. Bartholomäustag 1519 hat wieder ein (anderer?) Heinrich Marschalk zu Raueneck 5 fl. jährlichen Zins vermacht »die Figuren vor dem Sandthor aus bis St. Getreuen zu erhalten, Gott zu lob und ehren des bittern Leiden Christi.«[32])

---

29) Heinrich Marschalk war (Haas, a. a. O. S. 450) auch sonst ein großer Wohltäter des Hospitals der heil. Elisabeth. In den Rechnungen figuriert unter seinem Namen (z. B. 1547 und 1568) eine Stiftung, da werden z. B. 5 fl. verausgabt für 42 Ellen Tuch zu der Armen-Rockstiftung Heinrich Marschalks. An den 4 Quartalen werden verausgabt an 18 oder 19 Pfründner sowie an 4 bis 6 Priester, die zu Vigil und Seelenmesse amtierten, Präsente in Geld, Weißbrot, Karpfen, Heringen, grün Kraut, Äpfeln und Birnen; an St. Johannis-Nacht: Erbsen, Kirschen, Amarellen usw., am Elisabethen-Tag Karpfen usw. Im Jahr 1574—75 begegnet hiebei auch ein Posten von 25 Pf. für »Quetzchka« (Zwetschgen).

30) Weber, Die ehem. Benediktiner-Probstei St. Getreu in Bamberg. Sep.-Abdr. a. d. Kal. f. kathol. Christen. 1885. Sulzbach i. d. Oberpf. S. 12: »also vnd mit der Bescheidenheit, das solche wöchentliche meß von vnsers lieben herrn vnd Seeligmachers Jesu Cristi leyden, demselben zu lobe vnd Eren vndt sonderlich in Betrachtung undt gedächtnus seiner ausfuhrung aus pillatus hawß zu seiner Crewtzigung vff den Bergk Calvarie, seines Bittern Todts vndt Begräbnus« gefeiert werde.

31) Haas, Gesch. der Pfarrei St. Martin in Bamberg 1845. S. 449 f.

32) Bamberger Ratsregistratur. Weber a. a. O. S. 12.

Daraus geht mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervor, daß die Bamberger Stationen im Jahre 1500 bereits aufgestellt waren, oder eben aufgestellt wurden. Jedenfalls war zu Anfang des Jahres 1503 das ganze Stationenwerk einschließlich der Grablegung fix und fertig, denn die Meßstiftung zum Gedächtnis der Ausführung aus Pilatus Haus, seines Todes und Begräbnisses vom 7. Januar dieses Jahres in der Probstei St. Getreu als dem Endpunkt des Kreuzweges setzt die Vollendung voraus. Mit dieser schlichten historischen Konstatierung aber fällt Halms ganze Beweisführung, daß die in der Vertragsurkunde zwischen Krafft und Imhoff vom 25. August 1505 erwähnte Arbeit für den Marschalk die Bamberger Stationen seien, in sich selbst zusammen. Ein Werk, das die Inschrift 1500 trägt und von 1500 an urkundlich durch mit ihm verbundene Meßstiftungen usw. bezeugt ist, kann nicht 1505 in Arbeit gewesen sein.

Wenn aber des »Marschalk Arbeit« nicht die Bamberger Stationen waren, diese vielmehr bereits 1500 die Werkstatt ihres unbekannten Schöpfers verlassen hatten, was ist dann darunter zu verstehen? Jedenfalls eine große Arbeit; dafür spricht die hohe Summe, die Krafft nach ihrer Vollendung und damit nach Ausbezahlung keineswegs des ganzen Arbeitslohnes sondern von dessen letzten Rate zurückzubezahlen verspricht. Aber ich füge hinzu: auch eine bekannte Arbeit. Die Art, wie zwischen Krafft und Imhoff von des Marschalks Arbeit gesprochen wird, ohne daß man es für nötig hält, sie zu benennen, deutet darauf hin, daß es sich um eine allgemein bekannte Sache handelt. Wenn ein auswärts gearbeitetes Werk, wie die Bamberger Stationen gemeint wäre, so müßte uns der Ausdruck befremden; handelt es sich aber um ein hier in Arbeit gegebenes und die Allgemeinheit interessierendes Werk, dann ist er verständlich.

Wir hielten es von Anfang an für sehr wahrscheinlich, daß der Stifter der Grabkapelle auch der Stifter der Stationen sei. Der Erbauer der Kapelle ist Heinrich Marschalk von Rauheneck. Indem wir diesen Heinrich Marschalk im Jahr 1505 als Auftraggeber für ein großes aber bisher unbekanntes Werk Kraffts sehen — den Versuch, als das gesuchte für den Marschalk bestimmte Werk die Bamberger Stationen in Anspruch zu nehmen, haben wir in seiner Haltlosigkeit erkannt — schließt sich der Ring unserer Beweisführung: Im Jahre 1505 arbeitete Adam Krafft hier in Nürnberg mit der Aussicht in einem Jahre etwa damit zu Ende zu kommen im Auftrage des Heinrich Marschalk von Bamberg an den zu einem Wahrzeichen Nürnbergs gewordenen Stationen.

Dieses Ergebnis stimmt vortrefflich zu der einzigen bisher schon

bekannten auf das Stationenwerk bezüglichen Angabe, nämlich der in der Nischenmalerei der Grabkapelle angebrachten Jahreszahl 1508. Daß diese Malerei nach Fertigstellung der Grablegung entstanden, ist ebenso selbstverständlich, als es wahrscheinlich ist, daß sie nicht allzu lange nach dieser gemacht wurde. Wenn der Zusammenhang zwischen Grablegung und Stationen früher bereits unter Berufung auf die ältesten Nachrichten, insonderheit auf Neudörfers »Nachrichten von Künstlern und Werkleuten« (1547) behauptet wurde, so dürften jetzt alle etwa noch gehegten Zweifel durch die Tatsache verscheucht werden, daß die Bamberger Stationen, die nichts anderes als etwas ungelenke Vorläufer der künstlerisch vollkommeneren Nürnberger Bildwerke sind, ebenfalls in einer groß angelegten Grablegung ihren Abschluß gefunden haben. Eben deshalb braucht darüber kaum mehr ein Wort verloren zu werden, daß die über die Grabkapelle, Heinrich Marschalk und sein Verhältnis zu Krafft eruierten Tatsachen etwa nur auf die Grablegung, nicht aber auf die Stationen überhaupt ein neues Licht zu werfen geeignet seien. — Daß die Kreuztragung in der Sebalduskirche, die ganz den Charakter der Stationsbilder zeigt, im Jahre 1506 entstanden ist, sei dabei noch einmal in Erinnerung gebracht.

Eine Schwierigkeit bleibt allerdings bestehen, von der wir bisher noch nicht gesprochen haben. Wenn man die Bamberger und die Nürnberger Stationen miteinander vergleicht, so sieht man alsbald, daß diese künstlerisch hoch über jenen stehen. Halm macht in dem angeführten Aufsatz darauf aufmerksam, daß in Bamberg die Körper schlanker, die Bewegungen unruhiger sind, das Mienenspiel ist vielfach geradezu fratzenhaft und die Gewandung entbehrt des großen Zuges. Die Ebene, auf der die Figuren stehen, steigt viel schräger an als hier und daß überall viel mehr unverdeckte Rückwand zu sehen ist, stört den lebensvollen Eindruck der Komposition. Ob Halm wohl Recht haben wird, wenn er in den Bamberger Stationen eine Arbeit aus der Werkstatt Kraffts sieht, an der der Meister selbst freilich keinen Hammerschlag tat? In diesem Falle scheint sich allerdings das zusammenfassende Urteil aufzudrängen, daß die Bamberger Stationen eine Werkstattwiederholung des Nürnberger Kreuzwegs seien. Allein diesem ästhetisch geschöpften Endspruch entsprechen nun eben einmal die urkundlichen Daten, mit denen der Historiker zu rechnen hat, keineswegs. Das Ergebnis der geschichtlichen Nachforschung geht dahin, daß die Bamberger Stationen den Nürnberger vorausgehen. Es ist meine Aufgabe nicht, in die ästhetische Würdigung der beiden Arbeiten einzutreten. Die Beobachtung, die ich bei Daun und bei Halm machte, daß ästhetische Gründe zur Entscheidung angerufen werden, bevor der historische Sachverhalt festgestellt ist, hat mich

in dieser Beziehung sehr vorsichtig gemacht. Ist es eine geschichtlich eruierte Tatsache, daß die Bamberger Stationen um 1500, die Nürnberger um 1506 entstanden sind, dann haben eben die ästhetischen Betrachtungen damit zu rechnen und ich zweifle nicht, daß man in der Kunstgeschichte Parallel-Erscheinungen finden wird. Wenn wir den beiden aus der Werkstatt Peruginos hervorgegangenen Sposaliziobildern gegenübergestellt würden und wir sollten — ohne alle Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen — einfach aus ästhetischen Gründen urteilen, wie die beiden wohl zusammenhingen, würde vielleicht mancher Raffaels Arbeit als das Original und die Peruginos als die weniger geschickte Werkstattwiederholung bezeichnen, und doch verhält es sich damit bekanntlich umgekehrt. Es kann wohl sein, daß Krafft auf Wunsch seines Auftraggebers ein vorher auswärts, sei es durch seine Gesellen sei es durch sonst jemand, ausgeführtes Werk in der Wiederholung zur Höhe künstlerischen Vollendung hinanführte. Jedenfalls hat er die Nürnberger Arbeit selbst geleitet und ihr mit eigener Hand die letzte Weihe gegeben. Keinesfalls dürfen etwaige ästhetische Schwierigkeiten der geschichtlichen Erforschung der Dokumente von vornherein den Weg verlegen.

VI.

Ergebnisse.

Was wir geschichtlich mit Sicherheit von den Nürnberger Stationen wissen, ist folgendes:

1. Die Sage, daß Martin Ketzel sie gestiftet habe, entbehrt jeglichen geschichtlichen Kerns;
2. Die Stationen und die Grablegung in der sog. Holzschuherkapelle gehören zusammen;
3. Ihr Stifter ist Heinrich Marschalk von Rauheneck, der früher bereits in Bamberg ein ähnliches Werk hatte errichten lassen;
4. Die Vollendungszeit ist annähernd das Jahr 1506.

Wenn sich zum Schluß die Frage aufdrängt, wie es denn nur geschehen konnte, daß ein jetzt noch so klar erkennbarer Sachverhalt von der Sage verdunkelt werden konnte, so dürfte die Antwort hierauf nicht schwierig sein. Der Name des in Nürnberg nur vorübergehend auftauchenden Stifters konnte um so schneller vergessen werden, als die Grabkapelle bald nach Fertigstellung der Stationen in einen anderen Besitz überging. Da lag es nahe, später das große Werk mit einem bekannteren und geläufigeren Namen in Beziehung zu bringen, und so trat Martin Ketzel an die Stelle des vergessenen Heintz Marschalk. Von

diesem Heintz Marschalk geht — worüber wir uns nicht wundern können — die nämliche Sage, die sich später an Martin Ketzels Namen geknüpft hat. Bei Haas [33]) lesen wir unter Anführungsstrichen, ohne daß uns indes die Quelle angegeben würde, also: »Im Munde des Volkes herrscht noch die Überlieferung, daß ein frommer Mann, welcher in Jerusalem war, die Schritte gemessen habe, welche vom Hause des Pilatus bis zur Richtstätte auf dem Kalvarienberge sind, und daß er zu Bamberg von der Elisabethen-Kapelle bis nach St. Getreu gleiche Entfernungen entdeckt, zum Andenken daran Abbildungen aus der Leidensgeschichte Jesu, anfangend mit der ersten an gedachter Kapelle, längs der Hader- (Hotter-) Gasse und den Michelsberg hinan bis an die St. Getreu-Kirche habe errichten lassen. Mehrere sind noch vorhanden. Dieser Stifter war Heinrich Marschalk.«

33) Haas, Geschichte der Pfarrei St. Martin zu Bamberg, 1845, S. 448 f.

Ein wiederentdeckter Landschaftsmaler.

Eine Anregung von **Ernst Sigismund**-Dresden.

Bei meinen Nachforschungen über Leben und Werke des Dresdner Hofmalers Chilian Fabritius, deren Resultate unterdessen im »Dresdner Jahrbuch 1905« gedruckt vorliegen, mußte ich mich auch mit der Frage nach dem Urheber einiger landschaftlicher Darstellungen beschäftigen, die dem genannten kursächsischen Meister fälschlich zugeschrieben worden sind. Die Frage erscheint mir doch wichtig genug, daß ich hier zu ihrer Nachprüfung auffordern möchte. Die in Betracht kommenden Bilder sind, nach der Zeitfolge ihrer Erwähnung angeordnet, folgende:

1. Christian von Mannlich nennt in der »Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim« Band 2 (Münch. 1805) S. 6 als in München befindlich:

Nr. 22. Fabritius (Kilian). »Eine Landschaft mit Ruinen. Auf Leinwand. Höhe 1 Sch. 3 L. Breite 1 Sch. 3 Z.«

Über den angeblichen Urheber macht der Verfasser im 1. Bande (S. 150) die üblichen falschen Angaben, die ich schon in meinem oben zitierten Aufsatze widerlegt habe. Das Gemälde scheint mit der gleich zu nennenden Schleißheimer Nr. 332 identisch zu sein, wie Sujet und Größenverhältnis vermuten lassen.

2. In der kgl. bayrischen Galerie zu Schleißheim befanden sich nach dem Verzeichnis von 1831 (S. 60 und 131):

im Zimmer X: Nr. 332. Fabritius, Kilian. »Eine Landschaft mit einem zerfallenen Gebäude. Auf Leinwand. H. 1 Fuß; Br. 1 Fuß 3 Zoll 3 Linien«;

im Zimmer XVIII: Nr. 790. Ders., »Eine waldige Gebirgsgegend mit Figuren geziert. Auf Leinwand. Höhe 2 F. 6 Z. 6 L.; Breite 3 F. 4 Z. 3 L«.

Das Schicksal dieser beiden Gemälde, die 1775 in der »Beschreibung der Churfürstlichen Bildergallerie in Schleisheim« noch nicht erwähnt werden, ist mir unbekannt. Die Nachlässigkeit der Zuweisung ergibt sich schon aus der S. 282 beigefügten biographischen Notiz, in welcher der Delfter Carel Fabritius († 1654) mit dem angeblich »um 1660 zu Dresden arbeitenden« Chilian Fabritius identifiziert wird.

Während ich die bisher genannten Landschaften nicht mehr nachzuweisen vermag, möchte ich die Aufmerksamkeit auf zwei erhaltene landschaftliche Darstellungen lenken, die noch heute auf den Namen des Chilian Fabritius († 1633) getauft sind.

3. Der vom Galeriedirektor Erasmus Engert verfaßte »Catalog der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien« (1. Aufl. Wien 1858; zweite verb. Aufl. 1864) verzeichnet S. 62 unter den »Niederländischen Schulen«:

Nr. 26. Kilian Fabritius. »Gebirgslandschaft mit einer Ruine. Lw. 1 Elle 8 Zoll hoch, 2 E. 6 Z. breit.«

Diese Darstellung befindet sich in der Wiener Gemäldegalerie (Nr. 1773). Im »Schatzkammer-Inventar« von 1773 (Nr. 102) wird sie kurz »Mittere Landschaft von Fabricio« genannt. Chr. v. Mechel (»Verzeichniß der Gemählde —« Wien 1783, S. 225 Nr. 100) dachte schon 1783 an Karl Fabritius. Erst Er. Engert hat die falsche Zuweisung an Kilian Fabritius aufgebracht, die sich bis heute erhalten hat.[1]) Das Bild stellt ein von Höhenzügen umschlossenes Gebirgstal Italiens dar. Rechts und fern im Hintergrund erblickt man steil abfallende Felsen, zur Linken eine sanft ansteigende bewaldete Bodenerhebung, an der entlang die nach dem Vordergrunde links abbiegende Straße führt. Ein Maultiertreiber kommt mit seinen beiden bepackten Tieren des Weges daher. Er zieht gerade bei einem hohen steinernen Bauwerke vorüber, das wahrscheinlich eine antike Zisterne vorstellt. Der vorderste Teil der Straße ist durch eine Baumgruppe verdeckt, die den Vordergrund schmückt: eine breitästige Eiche und drei Birken. Rechts neben der Birkengruppe rauscht zwischen felsigem Gestein ein breiter Bach daher. Von ihm aus reicht ein Wiesengrund, mit Baumzügen durchsetzt, bis zu den Felsen zur Rechten. Das Ganze ist, obwohl etwas konventionell komponiert, ein Naturbild von packender Stimmung, das in seinem Meister einen routinierten Landschafter erkennen läßt.

4. Endlich weist die Gemäldesammlung des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt (vgl. Rud. Hofmanns Verzeichnis 1872 S. 3) ein hierher gehöriges Bild auf:

Nr. 7. Kilian Fabritius. »Landschaft in der Abendstimmung. Auf Leinwand, hoch 12 cm, breit 164 mm.«

Den ganzen linken Mittelgrund nimmt ein dichter Wald von hohen Bäumen ein. Vor ihm streckt sich ein Kornfeld hin, an dem ein Schnitter

---

[1]) Der Direktor der Wiener K. K. Gemäldegalerie, Herr K. und K. Regierungsrat Aug. Schäffer, selbst als trefflicher Landschaftsmaler bekannt, stellte mir in liebenswürdigster Weise eine sehr gute Photographie des Bildes zur Verfügung und unterstützte mich auch sonst durch wertvolle Mitteilungen.

und ein Weib tätig sind, während ein zweiter Schnitter sich auf der Wiese zur Seite des Feldes gelagert hat. Zu seinen Füßen dehnt sich nach rechts der glatte Spiegel eines Sees, dessen hinteres Ufer von Gebüsch und einem in Ruinen liegenden Gebäude umrahmt wird. Darüber hinaus schaut man in das weite Land: nur ganz in der Ferne hemmen niedere Hügel den Ausblick.[2]) — Eine zweite Landschaft unter dem gleichen Künstlernamen besaß die Sammlung zu Anfang des vorigen Jahrhunderts; schon im Jahre 1843 aber fehlte diese.

Die Tatsache, daß der Dresdner Meister Chilian Fabritius nach Ausweis der Archivalien nur als Historien- und Porträtmaler, nicht als Landschafter zu betrachten ist, regte in mir die Frage an: Wer ist der Urheber der oben verzeichneten Darstellungen? Eine kurze Notiz Hagedorns in den »Eclaircissemens historiques« (Dresd. 1755 p. 197 Anm.)[3]) führte mich auf einen von Hagedorn zuerst genannten, jetzt aber gänzlich vergessenen Wiener Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, C. Fabricius, von dem der kundige Verfasser schreibt: »Les beaux Païsages de C. Fabricius méritent encore l'attention des Amateurs.« Durch freundliche Vermittelung des Herrn Regierungsrates Schäffer hatte Herr K. und K. Majorauditor A. Haidecki in Wien die Güte, mir seine den genannten Maler betreffenden Aushebungen aus den Wiener Kirchenbüchern mitzuteilen. Nach diesen Einträgen erhalten wir folgendes Lebensbild des von Hagedorn angeführten Künstlers.

Carl Ferdinand Fabritius ist ein Pole. Er wurde 1637 zu Warschau geboren. In Wien studierte er — wie wir mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen können — bei dem jetzt ebenfalls unbekannten »bürgerlichen«, d. h. zünftigen Maler Johann Ludwig Kegl. [Letzteren erwähnt, allerdings unter zu später zeitlicher Ansetzung, zuerst Hagedorn (a. a. O. S. 137) der auch (nach S. 14) ein Gemälde von ihm besaß; der ältere Füßli hat sodann 1779 diese Angaben in seinem »Allgemeinen Künstlerlexikon« S. 339 verwendet. Nach Hagedorn ist Kegl oder Kegel ein flandrischer Maler, der einige Zeit in Wien lebte, vielleicht auch dort starb. Ein Zeitgenosse Joseph Orients († Wien 1747), ahmte er die Manier des Holländers Jan Griffier (geb. 1656 in Amsterdam) besonders in dessen Rheinansichten nach, indem er Landschaften aus der Vogelschau schuf.] Am 29. Juli 1659 vermählte sich Fabritius, erst 22 Jahre alt, in der St. Stefanskirche mit der Witwe seines vermutlichen Lehrmeisters, Frau Regina Köglin, wobei ihm die bürgerlichen Maler Johann Miller und

---

[2]) Auch dieses Bild wurde mir durch die Güte des Galeriedirektors, Herrn Prof. Dr. Back, in Photographie zugänglich gemacht.

[3]) Bezug genommen ist auf diese Notiz in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Zweyten Bandes 2. Stück« (Leipz. 1758) S. 279.

Johann Modlsee als Zeugen dienten. Bemerkenswert ist, daß Fabritius nicht als zünftiger Maler bezeichnet wird: er fühlte sich offenbar auf einer höheren Kunststufe stehend. Dies wurde später auch offiziell anerkannt, indem er vom Kaiser Leopold I. die »Hoffreiheit« erhielt, also den Titel »Hofmaler« führen durfte. In den siebziger Jahren wohnte er in der Leopoldstadt »in Matthias Scholzen Haus«. Hier ereilte ihn, der noch in jugendlichen Jahren stand, ein tragisches Ende, indem er sich am 21. Januar 1673 »selbst unversehens erschoß«. Er hatte nur ein Alter von 36 Jahren erreicht.

Aus den vorstehenden Mitteilungen ist für uns besonders die von Wert, daß der jugendliche Meister durch seinen Lehrer Kegl unter niederländischem Einflusse stand. Wenden wir diese Angaben auf die noch erhaltenen beiden Gemälde in Wien und Darmstadt an!

Das Wiener Bild gehört offenbar der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Es weist, wie ich mich mehr und mehr überzeugt habe, etwa auf die Schule des Jacques d'Arthois (1613 bis 1686) hin. Diese stilistischen Gründe, unterstützt durch Mechels Annahme von 1783, lassen uns das Bild der Wiener Galerie mit Recht dem Carl Ferdinand Fabritius zuschreiben. Es wäre dann in diesem Werke auch ein Maßstab für die künstlerische Fähigkeit des Malers gegeben.

Anders, als bei dieser Darstellung, liegen die Verhältnisse bei der Landschaft in Darmstadt. Sie ist offenbar von anderer Hand. Als ihren Urheber möchte ich lieber einen rein deutschen Meister bezeichnen; oder sollte gar an einen frühen englischen Landschaftsmaler zu denken sein? Eine außerordentliche Zartheit der Auffassung und Ausführung zeichnet diese Darstellung aus. Der herniedersinkende Abend breitet eine fast schwermütige Stimmung über die stille Landschaft. Die Frage nach dem Urheber des Bildes muß vorderhand offen bleiben. Doch möchte ich ausdrücklich hierdurch zu einer genaueren Prüfung dieser Frage anregen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz zusammen! Der jetzt ganz vergessene Wiener Maler Carl Ferdinand Fabritius (1637 bis 1673) muß ein seinerzeit hochgeschätzter Künstler von guten Qualitäten gewesen sein — war er doch in jungen Jahren schon kaiserlicher Hofmaler. Jetzt können wir allerdings nur noch ein Gemälde, die Landschaft in Wien, mit ziemlichem Rechte ihm zuweisen. Vielleicht entreißt aber eine tiefergehende Forschung auch andere Werke des Meisters der unverdienten Vergessenheit.

Zur Geschichte der Nürnberger Malerfamilie Praun-Löblich.

Ein Nachtrag.

Ich habe in meinen, im laufenden Jahrgang des Repertoriums veröffentlichten »Archivalischen Beiträgen zur älteren Nürnberger Malereigeschichte« alles urkundliche Material zu sammeln versucht, das uns über die, dem 15. Jahrhundert angehörige Malerfamilie Praun-Löblich überliefert ist. Ein Zufall führte mir noch den unten wiedergegebenen Nachtrag in die Hände.

Für den Montag nach St. Veitstag (19. Juni) 1458 hatte der Nürnberger Rat ein großes Armbrustschießen ausgeschrieben und wertvolle Preise, darunter 4 Pferde und 3 Ochsen, diese mit vergoldeten bzw. versilberten Hörnern, ausgesetzt. In der offiziellen Rechnungsablage über die Ausgaben des Festes (Register vnd ordenung vff dem Schießen, hie zu Nurmberg gehalten, anno etc. 1458 [1]) findet sich nun der folgende Eintrag:

Item 70 ℔. alt 21 dn. dem Prawn, maler, fur 25 panier, fur 14 schilt auf die deck,[2]) von dem kalterlein zu malen, darin das orlein gewest ist, und von dem kleinen zeltlein zu malen, darunter man die bolz trüg, und von dem panier daruf, auch von den drew par horner an die ochsen, der warn zwei vergült und das ein par mit silber überzogen; facit 17 ℔. novi 13 sh. 6 hl.

Item 17 sh. 6 hl. dem Prawn, maler, von dem panier zu malen den buchsenschützen.

Welches der zahlreichen Glieder dieser Familie gemeint ist, läßt sich leider nicht feststellen; zeitlich wäre wohl am ehesten an den älteren Fritz Löblich, vermutlich Sohn des 1441 verstorbenen und bei St. Lorenz begrabenen Praun-Löblich zu denken. *Gümbel.*

---

[1]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg Saal 1, Lade 180, No. 11.

[2]) D. h. die bis auf die Erde herabwallenden, rot und weißen Decken, mit welchen die Preistiere überhangen waren.

Neues für Jan Mostaert.

Der Meister des Oultremontschen Altares scheint mit Jan Mostaert identisch zu sein. Gustav Glück ist nicht müde geworden, die von ihm[1]) und von Camille Benoît aufgestellte Hypothese zu stützen und auszubauen, zuletzt mit seinem Beitrage zu der Franz Wickhoff gewidmeten Festschrift.[2]) Nicht mit Unrecht ist er zu dem Schlusse gekommen, die Vermutung wäre reif, in den Bezirk der anerkannten Wahrheiten einzutreten. Unter den Bildern, die Glück mit einem Versuche, die Folge der Entstehung festzustellen, aufreiht, scheint mir nichts Fremdes zu sein, abgesehen von den an letzter Stelle genannten »zwei Gegenstücke(n), Bildnisse eines Ehepaares, im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 63 und 64)«. Dieses Paar, das unrichtig unter dem Namen des Meisters vom Tode Mariae katalogisiert ist, stammt, wie ich glaube, nicht von Jan Mostaert, sondern von Jan Joest van Haarlem, dessen Kunst neben der des Hofmalers menschlich, bürgerlich und lebensprühend erscheint. Einige Bilder, die ich gelegentlich dem Meister zugeschrieben hatte, sind von Glück freundlich aufgenommen worden. Heute möchte ich die schon recht stattliche Liste vergrößern, auch manches früher allzu flüchtig Notierte, das keine Beachtung finden konnte, deutlicher machen, alles in der Hoffnung, die Identifizierung sicherer erscheinen zu lassen.

1. Vor etwa 15 Jahren wurde im Londoner Kunsthandel als »Schongauer« eine Kreuzigung Christi[3]) angeboten, die aus dem Besitze Lord Northwicks kam und die Waagen (Art Treasures III p. 205) sehr kurz notiert hat (»early netherlandish school. — the crucifixion; an interesting picture, of great artistic value.«) Diese Tafel gehört zu den bedeutendsten Werken Mostaerts, ist vielleicht die Mitteltafel eines Flügelaltars, noch etwas größer als das mittlere Stück des Oultremontschen Triptychons, nämlich 143 cm hoch und 106 cm breit. Ursprünglich oben geschweift ähnlich wie jener Altar, ist sie zum Rechteck ergänzt worden. Dargestellt ist der Gekreuzigte und das dichte Getümmel unter dem Kreuze. Rechts vom Stamme, den Magdalena umfaßt, die Gruppe der Feinde

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1896.

[2]) Beiträge zur Kunstgeschichte, Wien 1903, Anton Schroll & Co.

[3]) Eine alte Kopie dieser Komposition im Besitze der Familie v. Barfuß auf Batzlow bei Wriezen a. O. — Hier sind unten Stifterportraits hinzugefügt.

Christi, vorne zwei Kinder. Links die Gruppe der Trauernden, die ohnmächtige Mutter mit Johannes und einer reich gekleideten Frau. Links am Rande eine stehende klagende Frau. Auf dieser Seite weiter hinten der Befehlshaber zu Pferde mit hermelingefüttertem Hut und weißen Handschuhen. Zwei stürmisch bewegte Engel fliegen um das Kreuz. Oben aus den Wolken erscheint die Halbfigur Gottvaters. Gebirgslandschaft unter schwer bewölktem Himmel. — Die Anordnung ist wesentlich lockerer, minder streng als etwa im Oultremontschen Altare. Das Bild sieht jünger aus. In der Zeichnung ist alles für Mostaert charakteristisch: die Köpfe etwas zu groß, die Hände ein wenig zu klein, die mit strenger Vermeidung eckiger Zusammenstöße geschwungenen Faltenlinien. Die Auffassung ist kühl und allzusehr durch Äußerlichkeiten, wie das Kostüm, in Anspruch genommen, die Landschaft kleingliedrig. Hoffentlich taucht das Bild, das vermutlich im englischen oder amerikanischen Privatbesitze versteckt ist, auf und erobert sich den Platz, den meine Andeutungen ihm kaum verschaffen werden.

In dem Werke über die Berliner Renaissance-Ausstellung[4]) sprach ich von mehreren Ecce homo-Darstellungen im Stile Mostaerts. Eines der Stücke, an die ich dabei dachte, erschien auf der Brügger Leihausstellung 1902 und wurde von allen Sachverständigen zu dem Oultremontschen Altare gestellt.[5]) Vier ähnliche Stücke, deren ich mich nicht genau genug entsinne, um sie mit Bestimmtheit als Originale von der Hand Mostaerts bezeichnen zu können, notiere ich:

2. Verona (Nr. 382): Christus als Schmerzensmann, Halbfigur auf rotem Grund, oben Engel mit Marterwerkzeugen.

3. Moskau, Sammlung des Herrn Dimitri Stschoukine: Christus als Schmerzensmann in Halbfigur.

4. London, 1897 bei dem Kunsthändler Martin Colnaghi: Christus in Halbfigur mit der Dornenkrone, in annähernd natürlicher Größe, mit vielen kleinen Engeln, auf zinnoberrotem Grunde, in blaßviolettem Gewande.

5. Köln a. Rh., Versteigerung Lanfranconi bei Lempertz 1895, als »Gerard David« Nr. 46 (Lichtdruck im Auktionskataloge): Der dornengekrönte Christus in Halbfigur. 49—28,5 cm.

6. Weit wichtiger als diese Tafeln, die ich bisher nicht miteinander vergleichen konnte, da nur von dem Exemplar aus der Sammlung Lanfranconi eine Abbildung existiert, ist der Altar aus Helsingør, den ich,

[4]) Berlin, G. Grote, 1898, S. 23.

[5]) Nr. 338 der Brügger Ausstellung, aus H. Willetts Besitz. (Pigmentdruck. Bruckmann.)

ohne das Original zu kennen, in diesen Zusammenhang zu bringen wage. Ich bin in bezug auf dieses jetzt im Nationalmuseum zu Kopenhagen bewahrte Bild auf die Lichtdrucke in der schönen Publikation[6]) von Francis Beckett angewiesen.

Falls die Prüfung des Originals meine Vermutung bestätigt, daß unser Meister den von Christian II. von Dänemark gestifteten Altar geschaffen habe, ist viel gewonnen. Der dänische König hatte eine Schwester Karls V. zur Frau, stand dadurch in Verbindung mit dem Hofe der niederländischen Statthalterin, deren Maler Jan Mostaert war. Nach den überzeugenden Ausführungen Becketts ist der Altar zwischen 1517 und 1520 entstanden.

Dargestellt ist das Jüngste Gericht und unten die königlichen Donatoren. Der Zustand der Malerei ist leider schlecht, der Stil deshalb zum Teil unklar. Einige Partien wie namentlich die Landschaft sprechen sehr bestimmt für unseren Meister, und die Komposition im ganzen erinnert entschieden an das Triptychon in der Wesendonckschen Sammlung.

Die schon beträchtliche Zahl der Bildnisse, die dem Meister mit Recht zugeschrieben worden sind, glaube ich mit folgenden Stücken vergrößern zu können.

7. 8. Ein Bildnispaar aus Wiesbadener Privatbesitz, das im vorigen Jahre in die Sammlung des Herrn R. v. Kaufmann übergegangen ist. Mann und Frau, auf Bildtafeln von absonderlicher Form (oben in Kleeblattbogen geschlossen) mit den Originalrahmen. Je 49 × 31 cm mit den Rahmen. Charakteristisch in der zarten, sauberen Malerei, die leicht zu verreiben, hier wie öfters etwas verrieben ist. Dunkelgrüner Grund. Der Ausdruck würdevoll, steif und etwas blöde, die Formen ziemlich leer, die Augen flach liegend. Im Kostüm gewässerte Seidenstoffe. Nach der Tracht wohl nicht vor 1520 gemalt.

9. Würzburg, Sammlungen der Universität, Porträt einer vornehmen Dame, als »Mabuse« katalogisiert. Die Dame ist in etwa halber Größe des Lebens, in Halbfigur dargestellt, etwas nach links gewandt. Die Arme liegen auf einem Kissen, das den Abschluß unten bietet, ähnlich wie in den Männerporträts Mostaerts zu Brüssel und Liverpool. Die Frau steht zu der sehr reichen Hintergrundslandschaft in ähnlichem Verhältnis wie der Herr in Liverpool, nur daß der Grund hier nicht mit Figuren belebt ist. Ein einsamer storchartiger Vogel ist sichtbar. Die Tafel ist gut erhalten, wenn auch vernachlässigt und trübe geworden.

---

[6]) Altertavler i Danmark . . . Kjobenhavn, 1895. Trykt hos J. Jorgensen & Co. (M. A. Hannover) Taf. 68, 69.

Der reiche Schmuck und die Kopftracht lassen wohl ein Mitglied der Hofgesellschaft erkennen.

10. Am 12. Dezember 1888 wurde bei Lepke in Berlin als »Holbein« das Porträt eines jungen Mannes versteigert (Holz, 52 × 26 cm, oben rund), das ich, soweit die Abbildung im Auktionskatalog ein Urteil gestattet, unserem Meister zuschreiben möchte. Brustbild auf dunklem Grunde. Mit der Linken hält der von vorn gesehene bartlose Herr einen Ring empor, die mit weißem Handschuh bekleidete Rechte hält den zweiten Handschuh. Er trägt den großen flachen Hut, der in der kaiserlichen Familie um 1520 beliebt war Der Handschuh ist über dem Fingerring geschlitzt wie in den Männerporträts Mostaerts in der Berliner Galerie und in Liverpool. Ist etwa Ferdinand I. oder Karl V. dargestellt?

11. Das Rijksmuseum zu Amsterdam besitzt außer der kleinen Anbetung der Könige (Nr. 1694), die schon vor dem Oultremontschen Altare dem Meister zugeschrieben wurde, ohne daß sich ein Widerspruch erhoben hat, und dem kleinen 1903 auf der Versteigerung Fievez erworbenen Triptychon mit der nach Geertgen kopierten Beweinung Christi (Nr. 1675)[7] noch ein Männerporträt (Nr. 145), dessen Aufnahme unter die Werke Jan Mostaerts ich befürworte. Die unter den Namenlosen der holländischen Schule katalogisierte Halbfigur, annähernd in natürlicher Größe, auf dem höchst charakteristischen zinnoberroten Fond, ist wohl nur deshalb noch nicht als Arbeit Mostaerts erkannt worden, weil die Malerei arg gelitten hat. Mit Hülfe des Wappens im Grunde wird sich hoffentlich die dargestellte Persönlichkeit ermitteln lassen. Der neue Katalog des Rijksmuseums datiert das Porträt 1535 nach einer, mir nicht ganz verständlichen Inschrift auf den Originalrahmen der Bildtafel. Soweit ich sehe, ist die dritte Stelle der Zahl nicht mehr lesbar, und schließlich ist es auch nicht sicher, daß die Zahl sich auf die Entstehung des Porträts bezieht.

12. In dem unvergleichlichen Museum zu Antwerpen, das als Denkmal für den früh dahingeschiedenen leidenschaftlichen Sammler Chev. Mayer v. d. Bergh errichtet ist, findet man eine Tafel von behaglicher Breite mit dem hl. Christoph in reich gestalteter Landschaft, unter dem Namen Pateniers. Dieses auffallende Werk, das leider nicht tadellos erhalten ist, erscheint mir als eine charakteristische Schöpfung des Holländers, den wir Jan Mostaert zu nennen uns gewöhnen. Die schöne

---

7) Die Mitteltafel ist von anderer, schwächerer Hand als die Flügel. Die Flügel mit den Donatoren scheinen in der Hauptsache von Jan Mostaert der unbedeutenden Kopie nach Geertgen hinzugefügt zu sein. Charakteristisch für unseren Meister, wenn auch etwas grob, sind die Figuren auf den Flügeln und die Landschaft rechts, während die Landschaft links sich mehr an den Hintergrund der Mitteltafel anschließt.

Flußlandschaft enthält viele Einzelheiten, die aus anderen Werken des Meisters bekannt sind, ist aber in der Gesamterscheinung nicht gerade charakteristisch für ihn. Dabei ist zu berücksichtigen, daß wir sonst nur Landschaften des Meisters kennen, die er mit einiger Mühe in das Hochformat gezwängt hat, zum ersten Male ihn bei der mehr natürlichen Aufgabe beobachten, die Landschaft im Breitformate zu entwickeln. Die Figur des Heiligen mit dem schlecht verkürzten dicken Kopfe, der plumpen, etwas aufgestülpten Nase, dem offenen Munde mit wulstigen Lippen, dem leeren Ausdrucke, dann der Faltenwurf, den der Meister mit keinem anderen gemein hat: alles ist so bezeichnend, daß ich Widerspruch nicht befürchte. Der Baumstamm und das Laub kehren sehr ähnlich in dem Liverpooler Porträt wieder. Nun lesen wir bei van Mander in der Biographie Jan Mostaerts: tot Jan Claesz. Schilder | en Discipel van Cornelis Cornelisz. is onder ander oock eenen S. Christoffel met een Landtschap | en is een groot stuck. — Landschaften mit dem hl. Christoph sind häufig, solche in größerem Format aber sehr selten. Das Bild in der Sammlung Mayer v. d. Bergh ist 106 cm hoch, 140 cm breit! Sollten wir damit nicht etwa das von v. Mander erwähnte Bild Mostaerts besitzen?

Friedländer.

Zu Nicolaus von Neufchatel.

In Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, p. 143 f., habe ich über den vlämischen Maler Neufchatel gesprochen. Ich wüßte nicht, daß sich bisher andere Daten als die in dem Aufsatze angegebenen herausgestellt hätten. Neufchatels Sterbejahr ist nicht bekannt geworden, und als frühestes Gemäldedatum mußte immer noch 1561 gelten, in welchem Jahre er zufolge Doppelmayer nach Nürnberg gekommen ist. Jedenfalls hat er 1561 in der Pegnitzstadt den Mathematiker Neudörfer (Münchener Pinakothek No. 663) gemalt, und zwar als »Hospes«, was tatsächlich anzudeuten scheint, daß er in Nürnberg noch nicht seßhaft und erst damals dorthin gekommen war. Daß er jedoch schon im Jahre 1556 sich im oberdeutschen Sprachgebiet aufgehalten hat, geht aus dem nachstehenden Bildnisse hervor, falls meine Ansicht, daß es sich um ein Werk des Neufchatel handle, richtig ist. Im Besitze der Erben des Herrn Henny Ammann auf Schloß Seeburg bei Kreuzlingen (Thurgau) befindet sich das Bildnis einer Frau. Sie ist lebensgroß; dreiviertel nach links; die Hände sind auf einer roten Brüstung zusammengelegt; sie trägt eine weiße Haube, eine weiße kleine Hemdkrause, schwarzes Gewand mit grauem Pelze besetzt. Oben links eine Inschrift in Rot auf dunkelgrauem Grund: VERONICA · DIE ERST WEINETIN IRS ALTERS IM · XXV · IAR · M · D · LVI. Die beiden letzten Zahlen (VI) waren übermalt und kamen erst bei der Restauration durch Herrn Mathes heraus. Das Bild sollte eben einmal als Holbein gelten, und da man früher als dessen Todesjahr 1554 betrachtete, waren die störenden letzten Zahlen überstrichen worden. Leider ist die Erhaltung keine gute. Vielleicht läßt es sich nach dem Namen Weinet herausbringen, wo das Bild entstanden ist. Ob nun der Maler schon ständig in Oberdeutschland ansäßig war, oder ob es sich damals nur um einen vorübergehenden Aufenthalt handelte, steht gleichfalls noch dahin.

Wilh. Schmidt.

Literaturbericht.

Skulptur.

Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. XIV und 421 S.S. in gr. Quart mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1904.

Wie fast in sämtlichen Zweigen und Offenbarungen der bildenden Künste, so weist Florenz auch in der Sepulkralskulptur eine stetige Entwicklung aus eigener Kraft auf, von den frühsten, aus dem antiken Sarkophag und der Grabstätte der Katakomben hergeleiteten Anfängen bis zum Höchsten, Vollkommensten, was menschlicher Hand bisher zu schaffen vergönnt war — den Mediceergräbern Michelangelos. An keiner andern Kunststätte Italiens wurde das Problem so selbständig, so unabhängig von fremden Einflüssen oder gar Vorbildern gelöst, auf so mannigfachen Stufen der Evolution durchgebildet, wie eben in Florenz. In der Lombardei, in Rom, in Neapel werden die Typen fast ausnahmslos anderswoher — nicht zuletzt aus Toskana — übernommen; im besten Falle empfangen sie durch Hinzufügung einzelner unabhängig erfundener Kompositionsmotive selbständige Bedeutung. Venedig allein kann sich einer annähernd gleich reichen Entfaltung der Gräberskulptur berühmen wie Florenz; allein auch dort hat diese der Herübernahme mancher Typen und Motive von den Ufern des Arno her nicht entraten können. Überdies vollzieht sich die Evolution hier viel organischer und durchaus selbständig — ist doch nur ausnahmsweise einmal der Ursprung eines in der Kunst von Florenz heimisch gewordenen Typus in Pisa bezw. Siena nachzuweisen —, also doch auch hier immerhin innerhalb der Grenzen des alten Etruriens.

Es war somit gewiß ein glücklicher Gedanke des Verfassers vorliegenden Buches, das florentinische Grabmal zum Gegenstand seiner ersten größeren Arbeit zu wählen und dessen Geschichte und Ausbildung in eindringenderer Weise nachzugehen, als es seither geschehen war. Ist doch — allerdings neben einer Anzahl wertvoller Einzelabhandlungen — bisher noch immer dasjenige, was Burckhardt im Cicerone und in der

Geschichte der Renaissancebaukunst ausgeführt hat, das einzige gewesen, was darüber im Zusammenhange geboten worden war.

Unser Verfasser hat seine Aufgabe in keiner Weise und nach keiner Richtung leicht genommen. Mit ebenso großem Fleiße als tüchtiger Literaturkenntnis ist er der historischen Seite seines Gegenstandes nachgegangen; mit ernstem Bemühen und eindringendem Verständnis hat er getrachtet, die Fäden der Entwicklung überall klarzulegen, die künstlerische Bedeutung der einzelnen Stadien, die sie durchläuft, zu fixieren. Vielleicht ist er in den beiden letzteren Beziehungen zuweilen zu weit gegangen — uns zum mindesten wollte bei einzelnen Fällen seiner scharfsinnigen Erörterungen das Goethesche »Legt ihr's nicht aus, so legt was unter« in den Sinn kommen. Doch dies nur nebenbei und keineswegs in der Absicht, den Wert seiner gewissenhaften Arbeit im mindesten zu schmälern. — Raummangel verbietet uns, den Inhalt des umfänglichen Buches Burgers ausführlich darzulegen. Wir müssen uns im folgenden auf die Hervorhebung seiner wichtigsten Forschungsergebnisse, wie auf einige Bemerkungen, betreffend abweichende Ansichten, richtigzustellende Daten u. dgl., beschränken.

Wichtig ist die aus dem Candelabrum eloquentiae des in Bologna lehrenden Florentiners Buoncampagni zuerst festgestellte Tatsache, daß die Darstellung des liegenden Toten auf Grabmälern frühestens in die zweite Hälfte des zwölften, spätestens in das erste Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts fällt — also mindestens ein halbes, wo nicht ein ganzes Säkulum vor den ältesten erhaltenen Monumenten dieser Art (Arnolfos di Cambio Brayedenkmal in Orvieto v. J. 1282, das seine Herkunft von vorhergehenden Schöpfungen unstreitig Pisaner Ursprungs herleitet, wovon sich indes nichts erhalten hat). In Florenz unterscheidet der Verfasser für das Trecento zwei Formen des Grabmals, beide in Anlehnung an die »arche«[1]) oder »avelli« an den Außenmauern der Kirchen (z. B. an S. Maria Novella) entstanden: das Wandnischengrabmal und das Konsolengrabmal. Ersteres ist vertreten durch drei Bardi- und das Baroncellimonument von 1326 in S. Croce — dieses der früheste Vorläufer des Nischengrabmals der Frührenaissance; der zweite Typus kommt am frühesten vor im Grabmal Gast. della Torre von 1317 im Chiostro von S. Croce, sodann im Falconierimonument von 1341 im Klosterhof der Annunziata, ferner in den Denkmälern der Bischöfe Orso von 1321 (nicht 1336!) und Tedice Aliotti († 1336) im Dom bezw. S. Maria Novella, endlich im Acciaiuoligrab der Certosa (1336) und dem des Tomaso

---

[1]) Die Deutung, die der Verfasser S. 45 dem Worte als »Bogen« gibt, ist irrtümlich: es bedeutet selbstverständlich die »Todtenlade«, den Sarkophag.

Corsini in der Familienkapelle des zweiten Chiostro von S. Spirito (1367) — diese beiden letzten die klassisch-originale Vollendung des Typus des Konsolengrabmals repräsentierend (eine zehn Jahre jüngere Nachbildung des zweiten von viel schwächerer Hand ist das Monument Neri Corsinis ebendaselbst). Von der durch die Lokaltradition behaupteten Autorschaft Orcagnas für beide Denkmäler kann nicht die Rede sein; Burger möchte das Acciaiuoligrabmal auf einen Entwurf Simone Talentis, dasjenige Tom. Corsinis auf einen sienesischen Meister (Cellino di Nese?) zurückführen.

Das Grabdenkmal des Quattrocento wird vom Verfasser treffend als »Apotheose des Menschen als geistiger Persönlichkeit« charakterisiert, und es werden die neuen Momente, die infolge davon für dessen Ausgestaltung — gegenüber dem kirchlich-religiösen Charakter des Trecentograbes — maßgebend werden, präzisiert. Donatellos Cosciamonument erfährt eine seiner Bedeutung entsprechende Analyse, als »Wiege der beiden wichtigsten Grabmalstypen des Quattrocento: des monumentalen Nischengrabmals und des Arcosoliengrabmals«. Sein Einfluß auf die Komposition anderer Monumente in Venedig, Bologna, Perugia, Lucca, Padua,[2]) ja selbst Messina (Grabmal Bellorado im Dom v. J. 1513) wird nachgewiesen. Was das Brancaccimonument betrifft, so stimmen wir mit dem Verfasser darin überein, daß dessen Entwurf Donatello selbst angehört, können ihm aber, was seine Beteiligung an der Ausführung anbetrifft, nur zum Teil folgen, da wir — außer dem Sarkophagrelief und dem Kopf des Toten — bestenfalls nur noch in den zwei Posaunenbläsern des Giebels des Meisters Hand erkennen, sie dagegen in den beiden Vorhangengeln ebensowenig, wie in der linken Sarkophagträgerin zu sehen vermögen. Auch die Zuteilung der Lunettenmadonna an Pagno di Lapo findet in den beglaubigten Arbeiten des Künstlers keine Stütze[3]) Viel näher der Wahrheit kommt u. E. die zuerst von Schmarsow vorgeschlagene Attribution an Isaia da Pisa, mit dessen fragmentierten Reliefs in den vatikanischen Grotten das in Rede stehende Werk unleugbar Stilanalogien zeigt. Daß Donatello während der Arbeit am Brancaccimonu-

[2]) Das Grabmal Fulgoso wird als Werk der »Donatello wesensverwandten Schule Giovanni Pisanos« bezeichnet. Der Verfasser wollte gewiß sagen »Giovannis da Pisa« — obgleich er auch damit im Unrecht ist. Noch mehr ist dies der Fall, wenn er wiederholt (S. 75 u. 98) Giovanni Pisano als Schöpfer des Grabmals Kaiser Heinrichs VII. bezeichnet. Ebensowenig kann für Bologna von dem S. 105 behaupteten Schülerverhältnis Sperandios zu dem — sehr wahrscheinlich sogar jüngeren — Niccolò dell' Arca die Rede sein.

[3]) Unter diese gehört — wie wir unlängst nachgewiesen haben — keinesfalls das Monument Chellini in S. Miniato al Tedesco, wie der Verfasser S. 130 behauptet.

ment in Pisa (Juli 1426 — August 1428) mit Isaias Vater Pippo di Gante in Berührung kam, ist durch Tanfanis urkundliche Mitteilungen erwiesen. Liegt es da gar so fern, eine Beteiligung seines jungen Sohnes an dem für Neapel in Arbeit befindlichen Werke anzunehmen, dessen Besteller (es war der Kardinal selbst, nicht — wie Burger schreibt — seine Erben) wohl im Vorgefühl seines baldigen Todes (1427) auf möglichst rasche Vollendung des Werkes gedrängt haben wird? Vom Aragazzigrabmal gibt der Verfasser eine Rekomposition, die der Wirklichkeit u. E. näher kommt, als irgendeiner der seitherigen ähnlichen Versuche. Auf alle Fälle kam in diesem Werke zum erstenmal die »Nische« klar und deutlich zur Erscheinung, und es teilen sich von da an die Wege der florentinischen Sepulkralplastik nach zwei Richtungen: die eine sucht ihre Aufgaben durch die architektonische Form, unter beschränkter Teilnahme der Skulptur, zu lösen (die Arbeiten Desiderios und seiner Schule, Minos spätere Werke und — als Endpunkt der Entwicklung — Michelangelos Mediceergräber); während die andere, unter Zurücktretenlassen der Architektur, der Plastik die erste Stimme gibt (Grabmal des Kardinals von Portugal,[4]) des Nicc. Forteguerri und die ursprüngliche Konzeption des Juliusdenkmals). Neben diesen beiden Typen (deren Repräsentanten natürlich sämtlich eingehend behandelt werden) macht sich in dem »Arcosoliengrabmal« ein Rückgreifen auf eine ursprünglich frühchristliche Form, bei der der schlichte Sarkophag das Hauptmotiv der Komposition abgibt, geltend. Vorgebildet im Lanfranigrab in S. Domenico zu Bologna 1347, tritt sie in Florenz am frühsten im Grabmal Onofrio Strozzis in S. Trinita auf, sodann in seiner definitiven, oft nachgeahmten Gestaltung durch B. Rossellino im Denkmal Orlando Medici († 1455) in der SS. Annunziata und in klassischer Durchbildung ein Jahr darauf in demjenigen des Gian. Pandolfini, das wir zuerst als eine Arbeit Desiderios erkannt haben — der Verfasser schließt sich hierin unserer Ansicht an. Wie sodann auch hier die Antike mit Macht eindringt und zum Cinquecento hinüberleitet, wird an den Sassettigräbern in S. Trinita aufgezeigt. Außer dem schon von Warburg für die Hauptdarstellung als vorbildlich erkannten Sarkophag im Pal. Montauto, werden — Dank der unvergleichlichen Denkmalkenntnis Professor Roberts — auch für sämtliche übrigen plastischen Details die direkten antiken Vorbilder beigebracht. Bei der Besprechung von Verrocchios Medicigrabmal in der alten Sakristei von S. Lorenzo befremdet die unvollständige und durch Fehler entstellte Wiedergabe der Inschrift

[4]) Interessant ist hierfür der von Burger gelieferte Nachweis, daß die nackten Putten an der Bahre ihr Vorbild an einem römischen Sarkophog des Museo Torlonia finden, ebenso die Füllhörner tragenden Genien des Sockels das ihrige in der Gestalt einer Tellus an einem ähnlichen antiken Werke.

(selbst das Datum 1472 ist weggeblieben). Schon hier übrigens und noch früher am Martellisarkophag in der Gruftkirche von S. Lorenzo kommt die Übernahme des H. M. H. N. S. aus dem römischen Recht vor, nicht, wie der Verfasser S. 220 angibt, erst bei Minos 1481 vollendetem Monument des Grafen Hugo. Des ebengenannten Künstlers Würdigung in seiner Bedeutung als Denkmalbildner ist eine der Glanzpartien unseres Buches. Hier bietet sich dem Verfasser zugleich Gelegenheit zu einem Exkurs über die Entwicklung des römischen Quattrocentograbmals. Sehr richtig ist die Beobachtung, wie unter dem Einfluß des römischen Triumphbogens als Vorbildes schon bei einem der frühesten Specimina des letzteren — Isaias da Pisa Denkmal für Eugen IV. (1447), das für die folgende Entwicklung von durchgreifender Bedeutung wird — die Architektur an erste Stelle, der figürliche Teil aber in strenge Gebundenheit zu ihr tritt. Damit wird die Hochrenaissance in ihrem Streben nach streng monumentalem Ausdruck vorbereitet. Später ist dafür Minos Grabmal Pauls II. von Wichtigkeit und von grundlegender Bedeutung für das Cinquecento geworden. In seiner rhythmischen Teilung in einen stark betonten Mittelbau, der von schmäleren Seitenteilen flankiert wird, erscheint es als unmittelbare Vorstufe zu Sansovinos Schöpfungen[5]), ebenso wie Pollaiuolos Innozenzgrabmal zuerst einen vom Barock weitergebildeten Gedanken aufweist: nämlich die thronende Figur des Lebenden, umgeben von den seine Tugenden personifizierenden allegorischen Gestalten. In den Sansovinograbmälern findet die traditionelle Form des Nischengrabmals ihre dem Geist der Hochrenaissance angepaßte klassische Vollendung: statt des Rhythmus der Linien im Grabmal der Frührenaissance tritt der Rhythmus der Massen in Wirkung. Lehrreich ist hier der Vergleich mit dem wenige Jahre vorher entstandenen Grabmal Vendramin in S. Giov. e Paolo zu Venedig, bei dem von einem Rhythmus der Massen noch keine Rede ist, das sich im Gegenteil noch ziemlich sklavisch an das Vorbild des Triumphbogens hält. Nichts was die Hochrenaissance in Florenz gezeitigt hat, kann sich auch nur entfernt mit Sansovinos Meisterschöpfungen im Chor von S. Maria del popolo zu Rom messen; die Arbeiten Rovezzanos oder gar Andrea Ferruccis und seiner Schüler tragen den Stempel trockenster Routine zur Schau, in der die Sepulkralskulptur des Cinquecento in Florenz erstickt.

Das letzte, umfangreichste Kapitel (S. 313—375) widmet der Verfasser den Grabmälern Michelangelos, in denen er, wie schon oben an-

5) Für die Lage der nicht tot sondern schlafend Dargestellten mit auf den Arm gestütztem Haupt und angezogenen Beinen nahm Sansovino römische Grabreliefs zum Muster, wie deren eines der Verfasser im Vatican nachweist. Das Motiv wurde für die ganze Folgezeit, bis tief ins 17. Jahrhundert von großer Bedeutung.

gedeutet, die End- und Zielpunkte der zwei auseinanderlaufenden Richtungen der florentinischen Denkmalplastik aufweist. Die Geschichte beider Monumente, die Entwicklung ihrer Komposition nach den erhaltenen Entwürfen, die Idee der letzteren und ihr Verhältnis wie auch das der dekorativen Architektur der Mediceergräber zum Quattrocento, alles dies wird eingehend behandelt. Wir müssen den Leser indes hierfür auf das Buch selbst verweisen, da wir den uns zugemessenen Raum schon weit überschritten haben.

Im Anhang sind sechzehn wertvolle Exkurse zu einigen der hervorragendsten behandelten Kunstwerke nach urkundlichen und literarischen Quellen vereinigt. Was die illustrative Ausstattung unseres Werkes betrifft, so können wir den Verleger nicht unbedingt loben. Die Lichtdrucktafeln zwar entsprechen im großen ganzen billigen Anforderungen, dagegen steht die Qualität der Netzdrucke im Texte durchaus nicht im Einklang mit der sonstigen vornehmen Erscheinung unseres Buches.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Der illustrierte lateinische Äsop in der Handschrift des Ademar Codex Vossianus Lat. Oct. 15, Fol. 195—205; Einleitung und Beschreibung von **Dr. Georg Thiele.** In photographischer Reproduktion. Leiden, A. W. Sijthoff 1905.

Der Titel läßt nicht vermuten, daß im Buch eine sehr wichtige kunsthistorische Arbeit verborgen ist. Die behandelte Handschrift der Leydener Bibliothek ist ein Fabelbuch, dessen Inhalt aus Phädrus und Romulus (der lateinischen Bearbeitung des Äsop) kompiliert ist. Der Anonymus Ad, wie Thiele den Kompilator der Leydener Handschrift nennt, hat aber die beiden antiken Fabelsammlungen in Fassungen benutzt, die umfangreicher waren als die uns überlieferten Texte des Phädrus und Romulus. Für viele Fabeln soll der Anonymus Ad einzige Quelle sein. Die sehr gründliche philologische und literarische Untersuchung über den Inhalt des Leydener Kodex interessiert den Kunsthistoriker nicht, er wird ihr auch schwer folgen können. Das sichere Resultat ist, daß der Anonymus Ad nach einer älteren Vorlage gearbeitet hat.

Das Fabelbuch ist aber mit Federzeichnungen geschmückt und diese Illustrationen geben, um die Worte des Herausgebers zu zitieren, »zum erstenmal eine Vorstellung von der antiken Äsopillustration«.

Der Codex Vossianus latinus oct. 15 der Universitätsbibliothek zu Leyden ist ein Sammelband, der im Anfang des 11. Jahrhunderts im

Kloster St. Martial bei Limoges entstanden ist. Ein aufgenommenes Verzeichnis der Bischöfe von Tours schließt mit dem Jahr 1023. Eine etwa gleichzeitige Notiz nennt als Verfasser des Buches den Presbyter Ademar von Chabanais, vielleicht hat er die Sammlung selbst geschrieben.

Wie der Text in seinem wesentlichen Teil von einem sehr vollständigen Romulus abgeleitet ist mit nur gelegentlichen Interpolationen aus einem Prosa-Phädrus, so sind auch die Illustrationen aus einer Romulushandschrift kopiert worden. Auch da, wo der Text die Fassung des Phaedrus gibt, folgt die Illustration der abweichenden Erzählung des Romulus. Das zeigt Thiele an mehreren Beispielen. Die Federzeichnungen sind von einer unbeholfenen Hand ausgeführt, die auch für das elfte Jahrhundert dilettantisch erscheint. Auf jeder Seise sind die Illustrationen zu mehreren Fabeln zusammengestellt, ziemlich willkürlich über den Raum verteilt. Den Figuren sind Buchstaben eingeschrieben zur Bezeichnung der Farben. Der Text, der später geschrieben ist, füllt den freien Platz neben und zwischen den Zeichnungen aus und ist in kleinen Zeilen oft zwischen die Füße der Tiere verteilt. Daß diese Illustrationen nicht im 11. Jahrhundert im Limousiner Kloster erfunden sind, ist ohne weiteres klar. Vieles weist auf karolingische Kunstübung hin. Die genauere Untersuchung ergibt aber, daß sehr viel ältere Zeichnungen zugrunde liegen müssen, die nach Thieles im wesentlichen gelungener Beweisführung bis ins 5. Jahrhundert zurückzuführen sind, die jedenfalls entstanden sind, als die heidnisch-römische Kultur wenigstens auf künstlerischem Gebiet noch nicht überwunden war. Die Formen der spätklassischen Kunst der angenommenen Vorlage werden keineswegs in exakter Kopie wiedergegeben, sie sind vom Zeichner (ganz abgesehen von seiner künstlerischen Unzulänglichkeit, die Originale einigermaßen in seinen Nachzeichnungen zu treffen) in der Auffassung seiner Zeit modernisiert worden. Daneben finden sich aber bedeutende Zutaten im charakteristischen Stil der karolingischen Kunst. Architektur, Möbel, Geräte, haben antikes Gepräge, oft aber mit karolingischer Beigabe oder in karolingischer Umformung. Die Tracht ist provinziell-römisch oder karolingisch.

Daneben muten wieder einzelne Figuren in Haltung und Gesten ganz antik an: in der Fabel vom zärtlichen Esel auf Tafel V der Mann links, der Säemann der Fabel von den Vögeln und dem Flachs Tafel VI, der Dieb in der Fabel vom treuen Hund und vom Dieb Tafel VII, der Kahlkopf in der Fabel vom Kahlkopf und der Fliege Tafel XVIII. Wer sehr vorsichtig konstruiert, wird aus dieser Zusammensetzung der Bilder vielleicht auf ein Zwischenglied schließen und annehmen, daß dem

Zeichner des 11. Jahrhunderts das Fabelbuch des 5. Jahrhunderts in einer karolingischen Kopie vorgelegen hat.

Über die Art der antiken Buchillustration unterrichten uns einige frühmittelalterliche Handschriften (die mailändische Ilias, die wiener Genesis, die beiden Virgilcodices in der Vaticana) und ferner byzantinische Handschriften, die wenigstens in der äußeren Anordnung den antiken Typus bis ins 11. Jahrhundert festhalten. In allen diesen Büchern ist die Illustration von der Schrift getrennt bildartig in den Text eingefügt worden. Eine solche Vermengung von Bild und Text, wie sie der Leydener Äsop zeigt, kennt wohl erst das 11. Jahrhundert. Dem Zeichner lag ein farbig illuminiertes Manuskript vor, das beweisen die Farbenanweisung durch Anfangsbuchstaben. Er kopierte die Illustrationen in den wichtigsten Bestandteilen, so gut es seine ungelenke Hand vermochte, und fügte dann in der ihm geläufigen Weise den Text hinzu. Also auch in der äußeren Form, in der Verteilung von Bild und Text auf der Seite, dürfte die Vorlage modernisiert worden sein. Ich vermute, daß der Verfertiger der Handschrift keinen Äsop herstellen wollte, sondern ein ikonographisches Handbuch für Fabelillustration. Aber ob das oder jenes, ob ein Kodex des 5. Jahrhunderts im Original oder in einer späteren Kopie benutzt wurde, jedenfalls besitzen wir in den Federzeichnungen der Leydener Handschrift Äsopillustrationen, die trotz aller Änderungen und trotz der unkünstlerischen und abgekürzten Wiedergabe einen Rückschluß darauf gestatten, wie antike Maler Fabeln im Bilde zeigten. Es ist das große Verdienst von Georg Thiele, diese Zeichnungen bekanntgegeben und in so gründlicher Weise erforscht zu haben.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf einen noch ganz unbekannten Band mit Zeichnungen hinweisen, in denen meiner Meinung nach Kopien frühmittelalterlicher Malereien erhalten sind. Das Buch trägt die Aufschrift: Historiae Titi Livi, es wurde 1892 für das Berliner Kupferstichkabinett von Friedrich Lippmann im Londoner Kunsthandel erworben. Der Band umfaßt 35 Blatt Papier mit weißgehöhten Pinselzeichnungen in Tusche auf grünlichem Grund auf beiden Seiten der Blätter. Die Zeichnungen mit Darstellungen aus der römischen Geschichte gehören der 2. Häfte des 16. Jahrhunderts an, sie sind wahrscheinlich italienischen Ursprungs und künstlerisch von geringem Wert. Die Architekturen und landschaftlichen Gründe sind Zugaben des sechzehnten Jahrhunderts, die Figuren aber halte ich für freie Kopien nach altchristlichen Miniaturen. *Jaro Springer.*

Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford . . . chosen and described by **Sidney Colvin M. A.** . . . Oxford: at the Clarendon Press — London: Henry Frowde — Part I. II. III (1903. 1904. 1905).

Unter allen Publikationen alter Zeichnungen darf die Oxforder den ersten Preis in Anspruch nehmen, falls das Ganze auf der Höhe der drei ersten — vorliegenden — Mappen bleibt. Die Durchschnittsqualität der abgebildeten Zeichnungen ist höher als in irgend einer anderen erschienenen oder im Erscheinen begriffenen Veröffentlichung dieser Art, dank dem Umstande, daß in den beiden Sammlungen der britischen Universitätsstatt fast alle großen Zeichner glänzend vertreten sind, und dank der Auswahl, die von ebensoviel Geschmack wie universellem kunsthistorischem Interesse zeugt. Die wissenschaftliche Verarbeitung des unvergleichlichen Materials folgt überall den letzten Resultaten der Spezialforschung und bietet schon damit keine kleine Leistung, da ja Schöpfungen vieler Länder und vieler Perioden in dem kritischen Texte beurteilt werden, der auf dem Schutzblatt jeder abgebildeten Zeichnung beigefügt ist. Sidney Colvin begnügt sich aber nicht, mit musterhafter Klarheit zu beschreiben und über Streitfragen zu berichten, er geht in vielen Fällen mit besonnener selbständiger Kritik vor.

Wie reich der Oxforder Schatz an Zeichnungen der drei italienischen Hochrenaissance-Meister ist, weiß man allgemein. Über diesem Reichtum ist verhältnismäßig unbeachtet geblieben, was an Blättern der Quattrocento-Meister, an deutschen Zeichnungen und an Arbeiten der besten niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts dort bewahrt wird. Die neue Publikation schöpft aus der Fülle des Berühmten, fügt aber relativ Unbekanntes hinzu, jede Mappe bietet Vollkommenes und Interessantes, Anerkanntes und Umstrittenes in anregender Mannigfaltigkeit.

Die Serie der Raphael- und Michelangelo-Zeichnungen entstammt der Lawrence-Sammlung. Die weniger berühmten Quellen der Douce- und Chambers Hall-Schenkungen führten wichtige und merkwürdige Blätter dem Bestande der University Galleries hinzu, dabei eine ganze Anzahl, die in der Publikation Sidney Colvins zum ersten Male abgebildet sind. Die große Sammlung in der Bibliothek von Christ Church, eine Stiftung des Generals Guise von 1765, ist minder gewählt als die Sammlung in den University Galleries, doch hat die kluge Wahl des Herausgebers auch aus diesen Mappen eine stattliche Reihe von Meisterwerken herausgesucht.

Die von der rühmlich bekannten Clarendon Press hergestellten Faksimile-Lichtdrucke (»chromocollotypes«), die mit erstaunlichem Aufwande die Mehrfarbigkeit der Originale wiedergeben, stehen hinter keiner

ähnlichen Leistung zurück. Fast allzu luxuriös und für die wissenschaftliche Benutzung kaum nötig erscheint die Verwendung mehrerer Druckplatten, wo es sich nur darum handelt, die abweichende Färbung etwa eines Sammlerstempels in der Nachbildung hervortreten zu lassen. Doch zeigt solche Bemühung jedenfalls, wie ernst die Herausgeber ihre Aufgabe nahmen, und gewinnt das Vertrauen derer, die nicht in der Lage sind, die Abbildungen mit den Originalen zu vergleichen.

Fürs nächste sind vier Mappen mit je 20 Blättern geplant. Der Preis von 63 M. (3 Gs.) für die Lieferung erscheint bei Berücksichtigung der Kosten, die aus der komplizierten Druckleistung erwachsen, nicht hoch.

Den Inhalt der drei vorliegenden Mappen hier vollständig zu notieren, scheint mir nicht nötig zu sein, doch möchte ich auf einige für die kunstgeschichtliche Forschung besonders wichtige Gaben hinweisen, um dem Werke Freunde zu gewinnen.

Unter den Zeichnungen aus dem Florentiner Quattrocento tritt der erst seit zwei Jahren bekannte lebensgroße Kopf einer Frau zu jener kleinen Gruppe von Zeichnungen, die ernstlich Anspruch erheben, für Arbeiten Verrocchios gehalten zu werden. Das in der Christ Church Library bewahrte, in den Umrissen durchstochene, also als Vorzeichnung zu einem Gemälde entstandene oder doch verwendete Blatt, wird von Colvin gegen Berenson, der hier die Hand eines bestimmten Verrocchio-Schülers erkennen will, wie ich glaube, mit Recht, dem Meister selbst gegeben oder gelassen. Übrigens drückt sich der Herausgeber, namentlich mit Rücksicht auf den Zustand der Zeichnung, sehr vorsichtig aus. Das emporflatternde Kopftuch läßt erkennen, daß die Figur in Bewegung dargestellt ist. Also wohl keine Vorzeichnung zu einem Gemälde der Maria mit dem Kinde.

Aus derselben Sammlung wie die Verrocchio-Zeichnung stammen zwei malerisch und skizzenhaft mit der Feder entworfene Kompositionen, die unter Filippino Lippis Namen publiziert sind. Hier wird niemand widersprechen. Beide Blätter gehörten einstmals, wie aus der bekannten Umrahmung geschlossen wird, zu Vasaris Sammlung; auf dem einen ist die Madonna mit Heiligen dargestellt, auf dem andern in zwei Gruppen Hiob in seinen Leiden.

Von den oberitalienischen Zeichnungen aus der Übergangszeit vom 15. zum 16. Jahrhundert fesselt durch seine edelen Formen und seine ruhige Monumentalität der Madonnenkopf aus der Christ Church Library, der als »Bartolommeo Montagna« publiziert ist. Diese Zuschreibung überzeugt mich durchaus, obwohl ich weiß, daß auch andere Meisternamen vor diesem Blatte ausgesprochen worden sind. Die Ausführung

in schwarzer Kreide gibt dem Kopfe eine Weichheit, die Montagna in seinen Malwerken nicht erreichte und nicht erstrebte.

Vittore Carpaccio ist mit zwei Schöpfungen vertreten, die sehr verschieden voneinander erscheinen, einem sorgfältig durchgeführten porträtartigen Studienkopf in blaugrau mit geraden kurzen Strichen und weißer Höhung — von dieser Art gibt es eine ganze Reihe schöner Blätter — und einer sehr flüchtig mit der Feder entworfenen Kompositionsskizze der Kreuzaufrichtung. Weit interessanter als die Landschaft von Domenico Campagnola und eine beachtenswerte Kuriosität ist die Studie in Giorgiones Geschmack, die der Herausgeber, wie schon der frühere Besitzer Douce dem Giulio Campagnola zuschreibt und die entschieden in der Formbehandlung und in der Technik an jene seltenen, wesentlich punktierten Kupferstiche erinnert, die als gesicherte Arbeiten Giulios bekannt sind.

Die Reihe der venezianischen Blätter wird abgeschlossen durch den mächtigen, frei und breit mit Kreide und Weißhöhung gezeichneten Kopf von Michelangelos »Giuliano dei Medici«, einer Übersetzung in die Malersprache der Venezianer. Der Herausgeber schreibt diese Zeichnung Tintoretto zu und erinnert an die Überlieferung, Tintoretto habe bei Lampenlicht viel nach Abgüssen antiker Bildwerke und der Schöpfungen Michelangelos gezeichnet. In München und bei Herrn v. Beckerath in Berlin sind ähnliche Zeichnungen zu finden.

Zwei Rötelskizzen Correggios für die Dekoration der Kathedrale von Parma stehen über jedem Zweifel und sind belehrende Spezimina jener spielend geübten Kunst, Menschenleiber in den kühnsten Verkürzungen dem Dekorationszusammenhang einzufügen.

Die in Rötel ausgeführte Studie einer Grablegung Christi gehört zu jener Gruppe im Stile Michelangelos ausgeführter Zeichnungen, die nach einer von Wickhoff und Berenson vertretenen Ansicht von Sebastiano del Piombo herrühren. Der Herausgeber hält sich an diese neuere Zuschreibung.

Von Leonardo da Vinci bringen die drei Mappen eine Reihe bedeutender, allerdings bekannter Zeichnungen, den sorgfältig durchmodellierten Profilkopf eines Hofzwergs von abnormer Häßlichkeit, der durch nachträgliche Konturierung gelitten zu haben scheint, und sechs mehr oder minder flüchtige Kompositionsskizzen, zumeist schwer zu deutende Allegorien, kalt und spitzfindig erdacht, geistreich und leidenschaftlich gezeichnet. Der Herausgeber verfügt über alle Mittel, die geheimnisreichen Dokumente zu deuten und der Leonardo-Forschung nutzbar zu machen.

Das prachtvolle, im Sinne Leonardos durchgebildete, an die Mona

Lisa erinnernde Brustbild eines jungen Mannes (das mit einem Fragezeichen unter Sodomas Namen erscheint), ist geeignet, Gegenstand kritischen Streites zu werden, sowohl in Hinsicht auf den Autor wie auf den Dargestellten. Frizzoni hat hier Raphaels Porträt erkennen wollen.

Bei der Auswahl der Michelangelo-Zeichnungen bewährt Sidney Colvin eine sehr berechtigte Skepsis und publiziert mehrere Zeichnungen von ausgeprägt Michelangeloschem Charakter als Arbeiten von Nachahmern. Unter den Blättern, die der strengsten Kritik standhalten, interessiert am meisten der Entwurf zu einer Gruppe der Anna selbdritt. Der Herausgeber betont die merkwürdige Beziehung zu Leonardos berühmtem Gemälde, dem im Louvre. Interessant ist zu beobachten, wie Michelangelo den Kompositionsgedanken im Sinne plastischer Gestaltung gewandelt hat.

Einige der berühmten Raphael-Blätter in Oxford, dabei die viel besprochenen Kämpfe nackter Männer sind mit ausführlichem kritischen Text publiziert. Die Wiederholung der einen dieser Darstellungen aus der Sammlung des Rev. W. H. Wayne, die zur Vergleichung reproduziert ist, scheint mir eine Kopie nach der Oxforder Zeichnung zu sein, während Colvin zu der entgegengesetzten Ansicht neigt.

Mehr Überraschungen als die von der Kunsthistorie seit lange beachteten Schöpfungen der italienischen Hochrenaissance-Meister bieten die deutschen und niederländischen Blätter, die der Herausgeber aus den Oxforder Mappen gewählt hat.

Von Dürer drei Zeichnungen. Bei Lippmann ist nur die in den University Galleries bewahrte Ansicht von Welsberg, und sie ohne Farben reproduziert. In der Literatur erwähnt, aber durchaus nicht nach Gebühr geschätzt, ist der Entwurf der ehelichen Grabplatte, dessen Wiederholungen in Florenz und in Berlin weit bekannter sind. In der Beurteilung der drei Exemplare teile ich ganz und gar die Ansicht Sidney Colvins, nämlich daß die Berliner Zeichnung eine schlechte und das Blatt in den Uffizien eine gute Kopie nach dem Original in Oxford sind. Das Original ist ohne Datum, während die beiden Repliken die Jahreszahl 1517 tragen. Ich denke, das Original ist früher als 1517 entstanden. Das Eigentümliche der Zeichnung im Verhältnis zu den beiden Grabreliefs Vischers — über dieses Verhältnis wurde viel gestritten — ist das Fehlen alles Spezifischen, was den Grafen von Henneberg und dem von Hohenzollern eigentümlich ist, im besonderen das Fehlen der Ordensabzeichen. Deshalb ist es unwahrscheinlich, daß Dürer im Auftrage dieses oder jenes Herrn den Entwurf geschaffen habe. Andererseits ist das Fortlassen der Ordensabzeichen, wie auch alle übrigen Abweichungen der Zeichnung von diesem und jenem Bildwerke schwer zu erklären mit der

neuerdings öfters ausgesprochenen Annahme, Dürer habe das Werk Vischers (welches?) abgezeichnet oder nach einem Besuche in der Werkstatt des Gießers rasch hingeworfen (L. Justi, Repert. XXIV S. 49). In der jüngeren Literatur war man bestrebt, die Schöpfung Vischers von der Zeichnung unabhängig zu machen, und wurde in diesem Bestreben geneigt, Dürers Autorschaft in Frage zu stellen. Solche Anzweiflung halte ich im Angesichte des Oxforder Blattes für unberechtigt. Die Zeichnung ist von Dürer, rein in seinem Stil und sieht aus wie ein freier Entwurf, nicht wie die Zeichnung nach einem Vischerschen Bildwerke, wie der Entwurf zu dem Grabmal eines ritterlichen Ehepaares ganz allgemein, nicht dieses oder jenes Ehepaares. Das Wahrscheinlichste ist, daß Vischer sich bei Gestaltung seiner beiden Grabplatten mehr oder weniger eng an den Entwurf Dürers gehalten hat.

Ganz unbekannt ist die reiche, sehr flüchtig gezeichnete Komposition, die der Herausgeber treffend »the pleasures of the world« (»die Freuden der Welt«) betitelt, eine Arbeit aus der Jugendzeit Dürers. Der Herausgeber datiert vorsichtig: zwischen 1496 und 1500. Ich würde eher »um 1496« sagen. Das aus dem Kopfe, mit viel Lust, Feuer und quellender Erfindung gezeichnete Blatt wird hoffentlich dazu beitragen, die noch immer höchst dunkelen Vorstellungen vieler Kunstschriftsteller über Dürers Jugend zu klären. Das Blatt hat eine Signatur von ungewöhnlicher Form (das D überschneidet den unteren Querbalken des A), die wahrscheinlich echt ist.

Der kostbare, wenig umfangreiche Besitz an Zeichnungen Grünewalds wird von Oxford her um ein Hauptstück vergrößert, die ebenso großzügig wie sorgfältig in schwarzer Kreide ausgeführte Halbfigur einer betenden Frau. Die außerordentliche Bedeutung dieses Blattes wird erhöht durch die Beischriften, den wahrscheinlich von dem Meister selbst geschriebenen Namen »(m)athis« und die wenig spätere Notiz »Dies hatt Mathis von Ossenburg des Churfürst zu Mentz Moler gemacht und wo du Mathis geschrieben findest dass hat Er mit eigner handt gemacht«. Stilistisch ist die Zeichnung nahe verwandt dem irrtümlich als »Dürer« publizierten Frauenkopf im Louvre (Lippmann Nr. 306), einem Blatt, das in Ausdruck, Beleuchtung und Vortrag wohl das Zarteste ist, was wir von Grünewald besitzen.

Willkommene, wenn auch weniger aufregende Gaben sind die mit Recht unter den Namen Schongauers, Holbeins (des Vaters) und Altdorfers abgebildeten Zeichnungen.

Die besten Zeichner des 17. Jahrhunderts sind mit einigen Schöpfungen sehr glücklich vertreten, Rubens namentlich mit der herrlichen Aktstudie zu dem Schergen in der Antwerpener Kreuzaufrichtung, dem

Manne, der mit gewaltiger Kraft das Kreuz emporдrückt. Die Zeichnung ist ungemein charakteristisch für jene Periode, da das Heroische das Ziel des Meisters war. Ebenso fest datiert und ebensowohl beglaubigt ist van Dycks Studie zu dem verspotteten Heiland in der 1621 entstandenen Komposition, die in zwei Ausführungen, in Madrid und Berlin bekannt ist.

Rembrandt ist mit mehreren Landschaftsstudien und mit der Skizze einer knieenden Frau repräsentiert, Paul Potter mit einer der wenigen unzweifelhaften Blätter, einer bildmäßigen, leider nicht tadellos erhaltenen Gruppe von Kühen.

Von Franzosen sind Claude und Watteau aufgenommen, letzterer mit einer Studie, in der die Figuren etwas hölzern geraten sind und nur die wundervollen Hände des großen Meisters würdig erscheinen.

Friedländer.

Ferdinand Laban. Heinrich Friedrich Füger der Porträtminiaturist. Berlin 1905, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. 73 SS.

Die französische und die englische Kunst des 18. Jahrhunderts sind Gegenstand eifriger Forschung. Das deutsche Schaffen in diesem Zeitalter wurde noch nicht im Zusammenhang und in den Beziehungen zur französischen und englischen Kunst dargestellt, und selbst einzelne Themata sind selten gründlich und von einigermaßen erhöhtem Standpunkte bearbeitet worden. Persönlichkeiten ziehen das Interesse zuerst an. Das deutsche 18. Jahrhundert ist nicht gerade reich an Persönlichkeiten, die sich in Schöpfungen der bildenden Kunst ausgedrückt haben.

Heinrich Friedrich Füger, der Wiener Akademiedirektor, ist auf einem Lieblingsfelde des galanten Zeitalters, in der Porträtminiatur, fruchtbar und erfolgreich gewesen und gilt mit Recht unter den Deutschen als der Einzige, der mit den englischen Meistern der Gattung rivalisiert. Er gehört nicht eigentlich zu den Verkannten oder Vergessenen. Eine große Zahl seiner besten Arbeiten ist in Wien leicht zugänglich. Die österreichische Aristokratie hat dem Porträtisten ihrer Ahnherren und Ahnfrauen ein dankbares Gedächtnis bewahrt. Die Literatur aber ist sehr schweigsam und bietet auffallend wenig Auskunft oder Belehrung.

Ferdinand Laban hat im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, im 1. Hefte des 26. Bandes, einen Aufsatz über Füger veröffentlicht, der im Text und in den Abbildungen wesentlich bereichert, als Sonderdruck vorliegt. Er kam zu dem höchst lohnenden Thema durch den zufälligen Umstand, daß in der kleinen und keineswegs hervorragenden Sammlung von Porträtminiaturen in der Berliner Gemäldegalerie ein

Hauptwerk Fügers bewahrt wird, die reizende Gruppe dreier junger Damen. Bei der erfolgreichen Bemühung die dargestellten Persönlichkeiten zu ermitteln — es sind drei Gräfinnen Thun — fand er die Literatur leer und stumm, die Monumente mehr und mehr fesselnd und beredt. Das Werk des Meisters zusammenzustellen, erschien ihm als eine nützliche Arbeit. Die Wiener Ausstellung von Porträtminiaturen, die zu Anfang dieses Jahres stattfand, gab die Möglichkeit, der Liste einen gewissen Abschluß zu geben.

Labans Arbeit enthält Biographisches, eine Charakteristik der Fügerschen Kunst, ein Verzeichnis der Miniaturen unter 121 Nummern, Abbildungen von 78 der Bildchen in Ätzung, Lichtdruck und auf zwei höchst gelungenen Tafeln in Dreifarbendruck. Damit ist sehr viel geboten, mehr und Besseres als wir über irgend einen Meister der Porträtminiatur besitzen. Alle Angaben sind anscheinend von höchster Genauigkeit und aus den besten Quellen geschöpft. Das Urteil ist besonnen, aber keineswegs nüchtern, vielmehr von frischer Entdeckerfreude belebt. Die Charakteristik der Technik ist anschaulich. Die Kritik über Echt und Unecht vorsichtig und streng zugleich.

Ein kunsthistorisches Problem, das dem Verfasser schon bei anderer Gelegenheit erschienen war, erhebt sich in schroffer Gestalt. Die Zwiespältigkeit in der deutschen Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die Zwiespältigkeit zwischen gesunder Begabung und falscher Tendenz. Füger war Akademiker und Klassizist und suchte mit anspruchsvollen Kompositionen die Unsterblichkeit. Heute geht sein Ruhm ausschließlich von den Porträtbildchen aus, die er selbst relativ niedrig einschätzte, die er auf der Höhe seines Lebens nur noch malte, »um nicht eigensinnig oder undankbar gegen den Beifall des Publikums zu scheinen«. In diesem Falle war der Beifall des Publikums eher auf dem rechten Weg als der Ehrgeiz des Malers. *Friedländer.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Neue Daten zur Biographie Benozzo Gozzolis bringt Dr. Alberto Chiappelli auf Grund von Funden im Pistojeser Archiv bei (In quale anno e in quale luogo mori Gozzoli, e dove ebbe la sua sepoltura? Archivio stor. italiano 1904 t. II). Die letzte urkundliche Nachricht über den Meister stammt vom Beginn des Jahres 1497, wo er mit anderen Fachgenossen die Fresken Baldovinettis in S. Trinita zu Florenz abschätzte. In dem Steuereinbekenntnis seiner Tochter vom darauffolgenden Jahre wird er aber schon als verstorben aufgeführt. Diese Angabe nun wird durch den folgenden Vermerk, den Chiappelli in einem Sterberegister des Klosters S. Domenico in Pistoja aus den Jahren 1459—1498 auffand, bestätigt und näher bestimmt: 1497. Richordo chome adi 4 d' octobre 1497 mori maestro benotio da firentie el quale dipinse campo sancto di pisa, el quale fue meso in diposito nelo inchiostro (sic) alato ala capela di sancto sebastiano. Der Meister starb also nicht in Pisa, und wurde nicht in der ihm schon 1478 verliehenen Grabstätte im Camposanto, die heut noch durch eine dies bezeugende Inschrift bezeichnet ist, beigesetzt, sondern im Kreuzgang von S. Domenico zu Pistoja (wo indes sein Grab nicht näher ausgewiesen ist). Pisa hatte er schon 1495 verlassen, denn in diesem Jahre geht das Haus, das er dort besaß, in andere Hände über. Ob er gleich damals Pistoja zum Wohnsitz wählte, oder nach Florenz zurückkehrte, wo er Haus und Verwandte besaß, läßt sich nicht feststellen; wahrscheinlicher ist das letztere. Für seine Übersiedlung nach Pistoja im Laufe des Jahres 1497 aber, läßt sich ein sehr plausibler Grund darin nachweisen, daß gerade im Mai und Juni dieses Jahres die schon seit 1495 in Florenz sporadisch herrschende Pest mit großer Heftigkeit wütete (Landucci, Diario p. 150—154), und die Einwohner zur Flucht aus der Stadt veranlaßte. Unsern Meister hat die letztere nichts genützt, denn wahrscheinlich erlag er dieser Krankheit, die sich auch nach Pistoja verbreitet hatte, — trägt doch ein Gemeindebeschluß, womit schärfere Bestimmungen gegen ihr Umsichgreifen dekretiert werden, gerade das Datum des Todestages Gozzolis.

C. v. F.

Boltraffios h. Barbara im Berliner Museum. Durch eine jüngst veröffentlichte Notiz (Rassegna d' Arte I, 103) war festgestellt worden, daß dies Gemälde für den Altar der Heiligen in S. Satiro zu Mailand gemalt worden war, und daß es sich noch 1787 in der Sakristei der genannten Kirche befand. Zur Zeit der französischen Herrschaft kam es dorther weg, und auf dem Umweg durch die Sammlung Solly an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. In jener Notiz — einem späteren Auszug des ursprünglichen Vertrags — war die Angabe des Jahres nicht enthalten; aus stilistischen Gründen hatte der Verfasser der neuesten Arbeit über Boltraffio (G. Carotti in Bd. IV der Gallerie nazionale italiane) das Bild der letzten Zeit des Meisters zuweisen zu können geglaubt. Ein glücklicher Fund Fr. Malaguzzis im Archiv zu Mailand hebt die Ungewißheit auf (s. La Perseveranza vom 27. Sept. 1904). In einem Merkbuch, das für die Zeit von 1502—1560 die Ausgaben und sonstige bemerkenswerte Daten der Kongregation die in S. Satiro ihren Sitz hatte, verzeichnet, findet sich gleich als erster Eintrag der folgende auf das fragliche Gemälde bezügliche:

1502. Nota che a dì 27 de Octobre de l' anno suprascripto fu concluso nel Capitolo et ne la Congregatione del Priore et scolari de Domina Sancta Maria de Sancto Satiro de Milano che se dovesse fare dipingere per maestro Johanne Antonio Boltraffio dipintore de Milano suso una tavola una figura de sancta Barbara per essere posta lo altare de suprascripta sancta. Also nicht der letzten, sondern vielmehr der mittleren Periode des Meisters gehört das Werk an. Malaguzzi macht denn auch auf manche Details des Bildes aufmerksam, die an die ältere lombardische Schule, namentlich an Borgognone gemahnen (langgezogenes Gesicht, hart modellierte Augenhöhlen, scharf geschnittener Mund) und weist nach dem Vergleich des Barbarabildes mit den beiden Boltraffios der Breragalerie (dem Portrait Casios und den beiden knienden Donatorengestalten) auch den letzteren annähernd die gleiche Entstehungszeit zu.

C. v. F.

Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. Unter den 286 Bänden des »Fondo Baldovinetti«, die im Jahre 1852 von den Erben der Familie für die Palatina erworben und seither den Beständen der Biblioteca Nazionale zu Florenz einverleibt wurden, befindet sich — mit Nr. 244 bezeichnet — ein Foliant in Schweinsleder mit Messingbeschlag gebunden. Auf dem ersten der 254 Blätter des Bandes, die zumeist alle beschrieben sind, nennt dessen Verfasser den Titel seiner Aufzeichnungen, seinen Namen und die Zeit der Verfassung jener ersteren mit folgenden Worten:

El Memoriale di Francjescho dj Giovannj dj Guido dj Franc.° dj Messer Niccholò d' Alesso dj Borghjno del Biecho dj messer Baldovinetto di Borghongnone Baldovinettj . . . . edo [ed ho] chomincjato djtto ljbro addj ventjcinque dj febrajo 1513 in firenze in chasa mia in borgho santto appostolo deta dannj trentta sej e mesi . . . . e finillo quasi tutto in mesi quattro coe [cioè] de chasj della chasa nostra.

Aus den fol. 16 und 21^{v} aufgezeichneten autobiographischen Daten erhellt, daß der Verfasser des Merkbuches am 11. August 1477 geboren war und am 2. September 1545 starb.

Seine Aufzeichnungen enthalten bis fol. 93 und von fol. 201 bis 243 Familiennotizen, als da sind: Stammbaum und Genealogie, die von den Mitgliedern bekleideten Ämter und geistlichen Würden, Verwandtschaften, Cose antiche (Reliquien, Gewänder u. dgl.), Patronatsrechte, Wahlen für Benefizien, Grabstätten, Häuser- und Grundbesitz, Verträge — darunter von fol. 64 an die eigenen Besitzveränderungs- und sonstige Kontrakte des Verfassers selbst —, wobei die Aufzeichnungen des letzteren von späteren Familiengliedern bis aufs 17. Jahrhundert ergänzt, ja einzelne Notizen noch im 18. hinzugefügt worden sind.

Fol. 95—192 umfaßt vom Verfasser geschriebene »Memorie della città di Firenze e del mondo«, vom Jahr 70 n. Chr. bis zum Assedio, darunter auf fol. 173^{v} Notizen über Florentiner Palastbauten (s. weiter unten).

Fol. 194—201 enthält eine »Descrizione dell' Assedio di Firenze 1529«.

Von fol. 201 — 243 folgt die Fortsetzung der Contratti (s. oben).

Fol. 244—246 enthält Kopien zweier Familienurkunden aus den Jahren 1162 und 1204.

Fol. 248—254 umfaßt eine »Chronaca delle proprietà di Roma«, sowohl antiker als christlicher Epoche, ein Kardinalstitel- und Stationenverzeichnis usw.

Wir reproduzieren im folgenden die beiden in den Stoffkreis des Repertoriums fallendenden Stellen aus unserm Merkbuche.

Die eine, fol. 37, gibt folgende Notizen über den Maler Alesso Baldovinetti:

Alesso dj Baldovinetto d' Alesso di Borghino del Biecho dj m[esser] Baldovinetto dj Borghongnone Baldovinettj morj nel 1496 [rect. 1499; s. Vasari II, 597 n. 3 und weiter unten] vel circha deta dannj 80 ellascjo sua rede lospedate dj sanpagholo dj firenze e djredo [diseredìtò] lachasa sua de Baldovinettj e sotterrato sotto le volte dj sanlorenzo elluj fe djtto avello benche daque dichasa era tenuto bastardo menttre djmancho [non di meno] assuo tenpo fu debuonj djpintorj djtalja. Hierzu auf dem Rande von der Hand des Giovanni di Poggio Baldovinetti — eines (wie

andere, datierte Glossen des Memoriale von seiner Hand dartun) um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebenden Mitgliedes der Familie[1]) — die Bemerkung: La sepoltura è posta a mano destra a canto quella di Cosimo Pat. Pat. e di Piero Medici suo figlio, et è chiusino di pietra con l' arma del Leone a bassorilievo nel marmo bianco assai ben fatto, e visi legge la seg.te Inscrizione: S[epulcrum] Alexis Baldovinettj de Baldovinettis et Suor. Descend. 1480.

Ristjaro [sic] tutto il musaicho delcjelo djsangiovannj lanno 1490 incircha [rect. 1482; Vasari II, pag. 596 n. 2] chenebbe granpremjo dachonsolj demerchantj eprovisione menttre che visse.

Dipinse a m[esser] bongannj Ganfiglazzj la chappella maggore dj santa trinita che ghrande edjfizio ove e ritrasse molti nobilj cjpttadjnj e ritrassevj guido Baldovinettj esse medesimo a drieto atuttj chonun cjoppone [giubbone, Joppe] rose secche indosso e uno fazoletto in mano ebbene gran premio. Als Fortsetzung von späterer Hand: A dì 15 decembre 1760 lunedi queste pitture furono levate affatto, per esser quasi consumate dal tempo. Am rechten Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis: Il ritratto d' Alesso pittore lo feci copiare sopra una tela grande al naturale e si tiene in casa nostra.

Djpinse laltare maggore djsanta maria nuova e chappella [vgl. Vasari II, 592 und 685] dove e sirittrasse chonuno saeppolo o vero uno dardo in mano e una gornnea [giornea] indosso.

Djpinse echjostrj djsanbenedetto fuorj dj firenze. Als Fortsetzung folgt von der obigen späten Hand: era monast. de Frati Camald, che fu rovinato l' anno 1529 [vgl. Vasari II, 19. Band II, 669 schreibt er diese Fresken dem Andrea Castagno zu].

Djpinse quella nunziata e nella chortte deservj cioe nativita che drieto a laltare della nunziata, e una vergine Maria insulchantto decharnnesechj [der letzte Satz von der gleichen Hand später hinzugefügt. Das hier erwähnte Werk ist das Fresko Domenico Venezianos, das sich seit 1886 in der National Gallery zu London befindet; vgl. Repertorium X, 306].

Djpinse una tavoletta daltare alentrare in santa maria novella amanritta de tre magj chedjchono essi [si è] bella chosa, e dipinse una vergine Maria in sulchantto decharnnesechj [der letzte Satz von derselben Hand später hinzugefügt]. Hierzu am Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die Bemerkung: La ditta tavoletta fu coloritta da Sandro Botticello che visse nel tempo dj Alesso e fu miglior maestro dj luj.

---

[1]) Er wird erwähnt in [Zan. Bicchierai] Alcuni documenti artistici non mai stampati, Firenze 1855 pag. 19.

Djpinse latavola delaltare disanpiero in chalcharzà nostro [eine der Patronatskirchen der Familie »presso a fonte buona«]. Hieran schließt sich von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die Notiz: Questa non vè più ne si sà come fosse levata.

Djpinse nechiostrj dj santa chrocje un christo chebatuto alla cholonna [Vasari II, 672 gibt ihn dem Castagno]. Hierzu die Randglosse von Giov. di Poggio Baldovinetti: Di Alesso pittore parlano il Vasari il Borghino et il Baldinucci nelle Vite de Pittori stamp.

Djpinse mestato djtto cjertte nativita choncjpttadjnj quando si scjende leschale delpalagio della singnoria chesono dua tavole sopra alla chateratta e 1ª piu su [zu cateratta vgl. Vasari II, 437. Von diesen Bildern spricht kein andrer Biograph Baldovinettis].

Djpinse indjmoltj altrj luoghj ealsuo tenpo nonnera ilmeglo maestro e dj musaicho non cjera altrj chelluj chello sapessi fare e fecje assaj djscjepolj e quello delghrillandaia peruno [?] cheffu siperfetto maestro fusuo discjepolo.

Es folgen von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis die zwei Zusätze:

Alesso fece il musaico che si vede nel mezzo della facciata di fuori con diverse figure della chiesa di S. Miniato al monte, si come li mosaicj de coretti sopra le porte laterali nella chiesa di S. Giovanni del Battesimo [vgl. Vasari II, 596 und 599 n. 2].

1744. Queste pitture oggi apena più si distinguono, per essere logore dal tempo, et altre sono state tolte via.

Am Fuß der Seite endlich finden sich von einer spätern Hand [aber nicht derjenigen Giov. di Poggio Baldovinettis] noch die folgenden Aufzeichnungen:

Pittore. Nella filza di portate perla Xma [decima] dell' anno 1430, Quart. S. Maria Novella, Gonf. Vipera, che esiste nel monte comune e nell' Ufizio delle Xme, l' una 108, l' altra 226 si legge:

M. Baldovinetto, dj Alesso Baldovinettj [der Vater des Malers] dj anni 30 — Agnola sua Donna anni 28 — Bernardo suo fratello — Alesso suo figliolo di anni 5 Questo è il pittore — [hiernach wäre er 1425 geboren, nicht 1427, wie das Libro d' Età im Florentiner Archiv angibt; vgl. Vasari II, 591 n. 1 †] — Giovacchino altro suo figliolo anni 3.

Nel Libro de Mortj all' Ufitio dellj Spezialj si trova: A dj 29 Agosto 1499. Alesso Baldovinettj fu sepolto in San Lorenzo. Questo è il Pittore, il quale morj dj annj 74, come sj vede.

In dem Verzeichnis der Familiengräber auf fol. 43v wird dasjenige des Malers wie folgt beschrieben:

Abianne [abbiamone] un altra [sepoltura] sotto le volte dj sanlorenzo, fella alesso dj baldovinetto baldovinettj edevvj sotterrato lascjo sua rede lospedale dj sanpagholo dj firenze. Hierzu am r. Rand von der Hand Giov. di Poggio Baldovinettis: L' iscrizione dice S. Baldovinetti Alesij de Baldovinettjs et Suor. 1480. — A dì 16 settembre 1739 la bocca di questa sepoltura fu murata in occasione dj rifarsj il pavimento di nuovo, e ciò fu fatto di nostra volontà, ma vj restò l' arme, elinse[gna]. Und am linken Rande von der gleichen Hand: Ci si vede un Leone di bassorilievo di marmo biancho bellissimo. —

Die Nachrichten auf fol. 173^v und 174^r über die florentinischen Palastbauten lauten folgendermaßen:

Fabriche in Firenze e di fuori.

Nel 1490 incjrcha sichomjncio molto adefichare muraglje djnuovo in firenze effuorj djquella pelchontrado edjnora innora appiu seghuitato e seguita djmodo chella ciptta elchontado sirifa quasi djnuovo e bellissima ma ellarovina decjpttadjnj perlla spesa dj dittj edjfitj e djpoj a ffornirlle djmaseritje edj fuorj e in firenze etanto ricche e sontuose etante quanto oggj sifa ilpalazzo degli strozzj cjrcha allanno 1487 lochomincjo a fondare filippo strozzj. elpalagjo deghondi da sanfirenze in djtti tenpi lofe fondare guljano ghondj. djpoj insino aquesto anno 1520 invja maggio semurato molte chase bellissime ellevato via piu dj sesanta botteghe dartte djlana ghrosse vi si facjeva e franc.° girolamj edificho lungharnno edifichovj govannj berttj edificho niccholo e simone del nero' nella via debardj [einer der heutigen Palazzi Torrigiani] e chonsolj dellartte della lana e demerchatantj e piero dantonjo dj taddeo allato luno alaltro nella via deservj. edificho gloperaj deservj insulla piazza de servj dirinpetto anocjentj logge e chase edificho salvj borgherinj inborgho santo apostolo [jetzt Pal. del Turco-Rosselli]. rinierj dej insulla piazza djsanto spirito [der heutige Pal. Guadagni]. andrea sartinj da sanmichele [hierzu am Rande in der Handschrift Giov. di Poggio Baldovinettis: Sertini da S. Michel Berteldi. Es ist der Palazzo Corsi, Ecke der Via Pescioni und de' Corsi] e Carllo e bartolommeo ginorj dirieto achasa imedicj [Pal. Ginori in Via de' Ginori]. i figluolj dibartolommeo bartolinj asanto trinita einportta rossa einterma [Pal. Bartolini-Salimbeni auf Piazza S. Trinita]. e djrieto asanto antonjo delveschovo femirabile muraglja chonchondottj daqqua e assaj poderj cherieschono nella via dellaschala bernardo rucjellaj [heute Pal. Strozzi-Ridolfi-Orloff in Via della Scala, einst samt den daranschließenden Orti Oricellaj Sitz der platonischen Akademie]. edificho effe bello orto djrinpetto allospedate della schalla franc.° eljonardo manneglj. edjfichorno in borgho saniachopo lucha djmaso deglalbizzi. edjficho inelborgho deglalbizj. lorenzo demedjcj lanno 1490 fe ffare dua vie

dalfiancho denocjentj [vgl. hierüber unsern Prospekt zum Leben und Werke Giul.s da Majano im Beiheft zum Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIV (1903) S. 169]. ellartte de merchatantj edelchanbjo vimurornno piu chase [vgl. hierzu Arte e Storia 1900 pag. 110]. Rubertto nasi edificho insullarnno alla piazza demozzj [heute Pal. Torrigiani; s. Vasari V, 352]. messere lorenzo Serristorj edificho djrieto asanghjrighoro [S. Gregorio, an der Stelle des heutigen Pal. Bardini] in sulla ghora delle muljna [am ehemaligen Mühlgraben, dessen Stelle heute der Lungarno Serristori einnimmt]. Raffaello djtommaso antjnorj edificho nella via debardj djrinpetto asanta maria soprarnno, era dj bernardo delnero djtto sito. e nella via djsangovannj vangelista [das Stück der heutigen Via del Campuccio zwischen Via de' Serragli und Via romana] sife moltissime chase. enelchanpaccjo [Via del Campuccio] edjrinpetto acjestello [S. Frediano]. e messer bat° [Bartolomeo] schala alla portta appintj [Pal. Gherardesca in Via di Pinti] e ghuardj presso alla portta alla chrocje [an der Stelle des heutigen Carcere S. Teresa im Borgo la Croce]. e moltj altrj vedifichornno echosj indjttj tenpi sirinovo quasi la'cjptta djfirenze djnfinite ebelljssimj palagj vie ecchase. eseghuitasi piu cche maj edjfuorj vie piu chinon o [che io non ho] notjtja. emassimo papa ljone fornjscje lamuragla delpoggjo acchajano [bezieht sich auf die Ausschmückung des Innern mit den Fresken del Sartos und Pontormos] e Jachopo Salviatj ilpalazzo suo dj mon tughj [die bekannte zinnenbekrönte Villa gegenüber der Badia von Fiesole].

C. v. Fabriczy.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bauer, Adolf und **Josef Strzygowski.** Eine Alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščew. Mit 8 Doppeltafeln und 36 Abb. im Texte. Wien. C. Gerolds Sohn.

Buschmann Ir., P. Jacques Jordaens et son œuvre. Traduite du Néerlandais par Georges Eekhoud. Avec 45 reproductions hors Texte. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Dehio, Georg. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalspflege. Band I: Mitteldeutschland. Berlin. Ernst Wasmuth A.-G. M. 4.

Dehio, Dr. Georg, und **Dr. Gust. v. Bezold.** Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 4 Serien zu 20 Lieferungen von je 20 Tafeln. 1. Lieferung. Berlin. Ernst Wasmuth A.-G. Preis jeder Serie M. 100.

Denkmalspflege. Sechster Tag. Bamberg 22. und 23. September 1905. Stenographischer Bericht. Berlin. Wilhelm Ernst & Sohn.

Deutinger, Martin von. Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. 9. Band. München. J. Landauersche Buchhandlung. M. 4.

Fierens-Gevaert. La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres. Bruxelles. G. van Oest & Co.

Ganz, Paul. Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage der Kunstkommission unter Mitwirkung von Prof. Dr. Burckhardt und Prof. H. A. Schmid. Basel. Helbing & Lichtenhahn.

Groote, Maximilian von. Die Entstehung des ionischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Haack, Friedrich. Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Hofmann, Albert. Denkmäler. I. Geschichte des Denkmals. Mit 24 Tafeln. II. Denkmäler mit architektonischem oder vor-

wiegend architektonischem Grundgedanken. Mit 524 Abb. im Text und 4 Tafeln. Stuttgart. Alfred Kröner. M. 15 u. M. 24.

Holl, M. Ein Biologe aus der Wende des XV. Jahrhunderts. Leonardo da Vinci. Inaugurationsrede. Graz. Leuschner & Lubensky. M. 0.60.

Jaffé, Dr. Ernst. Josef Anton Koch, sein Leben und sein Schaffen. Innsbruck. Wagnersche Universitätsbuchhandlung.

Krücke, Adolf. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Mader, D. Felix. Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts. Mit 70 Abbildungen. München. Gesellsch. f. christl. Kunst, G. m. b. H. M. 6.50.

Mayer, Eduard von. Die Seele Tizians. (Führer zur Kunst. 2.) Eßlingen. Mit 3 Photogravüren, 3 Vollbildern und einer Abb. im Text. Paul Neff. M. 1.

Meier-Graefe, Julius. Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Leipzig. Insel-Verlag. M. 8.

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausgegeben vom Heidelberger Schloßverein. Band V. Heft 1/2. Mit 1 Heliogravüre, 22 Bildern im Text und 4 Tafeln. Heidelberg. Karl Groos. M. 6.

Muñoz, Antonio. I codici greci miniati delle minori Biblioteche di Roma. Firenze. Alfani & Venturi. L. 4.

Peltzer, Alfred. Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Petersen, Eugen. Ein Werk des Panainos. Mit 9 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann. M. 2.50.

Pfleiderer, R. Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. 48 Tafeln in Lichtdruck und Lithographie sowie 26 autotyp. Abb. nach photogr. Originalaufnahmen mit Text. Stuttgart. Konrad Wittwer. M. 40.

Pinder, Wilhelm. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Roth, Victor. Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Semper, Hans. Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes. (Führer zur Kunst. 3.) Mit 3 Vollbildern und 30 Abb. im Text. Eßlingen, Paul Neff. M. 1.

Siebert, Karl. Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 7.

Strunz, Käthe. Schematischer Leitfaden der Kunstgeschichte bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. Leipzig und Wien. Franz Deuticke. M. 2.

Volbehr, Theodor. Gibt es Kunstgesetze? (Führer zur Kunst. 1.) Mit 3 Photogravüren und 5 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Watzinger, Carl. Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen. Mit 3 Chromotafeln, 1 farbigen Plan und 135 Abb. im Text. Leipzig. J. C. Hinrich. M. 35.

Wölfflin, Heinrich. Die Kunst Albrecht Dürers. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. M. 12.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.